

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
MESTRADO EM MÚSICA

SEMITHA HELOISA MATOS CEVALLOS

A RECEPÇÃO DO SONORISMO POLONÊS POR PARTE DOS
COMPOSITORES BRASILEIROS

CURITIBA

2012

SEMITHA HELOISA MATOS CEVALLOS

**A RECEPÇÃO DO SONORISMO POLONÊS POR PARTE DOS
COMPOSITORES BRASILEIROS**

**Dissertação apresentada ao Curso de
Pós-Graduação em Música, da
Universidade Federal do Paraná como
requisito parcial à obtenção do título
de Mestre.**

**Orientador: Prof. Dr. Maurício
Dottori**

Curitiba

2012

Cevallos, Semitha Heloisa Matos

A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros / Semitha Heloisa Matos Cevallos. – Curitiba, 2011.

67f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Sonorismo. 2. Música contemporânea brasileira. 3. Compositores brasileiros. I. Título.

CDD 780.981

TERMO DE APROVAÇÃO

SEMITHA HELOISA MATOS CEVALLOS

A RECEPÇÃO DO SONORISMO POLONÊS POR PARTE DOS COMPOSITORES BRASILEIROS

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banda examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Maurício Dottori
Departamento de Artes, UFPR

Prof.^a Dr.^a Roseane Yampolschi
Departamento de Artes, UFPR

Prof. Dr. Silvio Ferraz
Departamento de Música, UNICAMP

Curitiba, 15 de junho de 2012.

Ao meu irmão Ibsem.

Pelo amor, pelo carinho e por
acreditar que tudo é possível.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela liberdade de ser quem sou.

Ao meu pai, Héctor Cevallos, por ser responsável pelo meu gosto pela leitura e desejo de conhecimento.

À minha mãe, Margarida Cevallos, pelas orações e pelo amor incondicional em todos os momentos.

Ao meu irmão especial, Ibsem Cevallos, por provar que a Síndrome de Down não é uma barreira para alcançar objetivos e conquistar o sucesso.

Aos meus pais de coração, Osmar e Suely Foggiatto, por ajudar na concretização de um projeto de vida.

Ao meu orientador, Maurício Dottori, pelos conselhos, correções e pela confiança em mim depositada.

Ao compositor, Harry Crowl, por todo o tempo dedicado a minha formação como musicista e musicóloga.

Ao maestro, Osvaldo Colarusso, pelo sólido conhecimento musical a mim transmitido e pela alegria de estudar música.

Aos professores poloneses, Bogumił Nowicki, Alina Mądry e Ryszard Golianek, pela paciência.

Ao amigo, Osmar Carvalho, pelos momentos em que escutamos música juntos.

À amiga, Tatiane Correa, por estar presente na minha vida.

À amiga, Fernanda Andrade, pelo apoio e amizade.

Aos amigos Kleversom Milhoretto e Marcela Silvério, por fazerem com que cada dia seja inusitado.

À Prefeitura de São José dos Pinhais e ao Comitê de Geminações, por terem acreditado no meu sonho de estudar música na Polônia.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente foram responsáveis pela execução deste trabalho.

RESUMO

Sonorismo é um estilo musical que surgiu na Polônia no final dos anos 1950 e causou uma mudança fundamental nos valores da hierarquia musical: no lugar da melodia, harmonia, metro e ritmo, o som tornou-se o agente principal. As experiências do sonorismo levaram a descobertas da riqueza de novos valores sonoros. Muitos compositores brasileiros foram influenciados pelo sonorismo, mas este é um assunto que ainda carece de estudo, pois de acordo com as pesquisas há somente um artigo escrito sobre o tema. As principais fontes para esta dissertação foram as entrevistas com Edino Krieger, Marlos Nobre e Harry Crowl. Eles proveram novos dados sobre o tema, possibilitando a conclusão de como os compositores brasileiros entraram em contato com o estilo e de como começaram a utilizá-lo em suas próprias obras.

Palavras-chave: Sonorismo. Música Contemporânea Brasileira. Compositores Brasileiros.

ABSTRACT

Sonorism is a musical style that appeared in Poland in the end of 50s. That ensued a fundamental change to the hierarchy of musical values: in place of melody, harmony, meter and rhythm, sound became the main agent. The experiences of sonorism, led to the discovery of new sound values's richness. There are many Brazilian composers that were influenced by the sonorism, but there is still a lack of studies about this subject, according to the research there is just one article written about. The main sources of this work were the interviews with Edino Krieger, Marlos Nobre and Harry Crowl. They provided new data about the theme and just after that it was possible to conclude how the Brazilian composers got to know the style and how they started to use it in theirs own output.

Key words: Sonorism. Brazilian Contemporary Music. Brazilian Composers.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O QUE É SONORISMO POLONÊS?.....	13
2.1 REAÇÃO AO SERIALISMO.....	18
2.2 ARTICULAÇÃO.....	19
2.3 TEXTURAS.....	20
2.4 NOTAÇÃO MUSICAL.....	22
2.5 UMA VISÃO GERAL DO ESTILO.....	22
3 A RECEPÇÃO DO SONORISMO POLONÊS POR PARTE DOS COMPOSITORES BRASILEIROS.....	24
3.1 AS HIPÓTESES UTILIZADAS NAS ENTREVISTAS.....	24
3.1.1 Atividade pedagógica de Koellreutter e Ernest Widmer.....	25
3.1.2 Contato direto com o sonorismo pela passagem dos compositores pela Europa.....	27
3.1.3 A passagem de Penderecki pelo Brasil.....	29
3.1.4 A Rádio MEC.....	31
3.2 ENTREVISTAS.....	33
3.2.1 Edino Krieger.....	33
3.2.2 Marlos Nobre.....	35
3.3 O GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA E O USO DAS TÉCNICAS SONORISTAS.....	39
4 ANÁLISE DAS OBRAS.....	43
4.1 EDINO KRIEGER – <i>Canticum Naturale</i> (1972).....	43
4.1.1 Primeira parte - Diálogo dos pássaros.....	45
4.1.2 Segunda parte – Monólogo das Águas.....	48
4.2 MARLOS NOBRE – <i>Mosaico</i> (1970).....	51
4.2.1 Primeira parte – Densidades.....	52
4.2.2 Segunda parte – Ciclos.....	54
4.2.3 Terceira parte – Jogos.....	56
4.3 ALMEIDA PRADO – <i>Amém</i> (1975).....	58
5 CONCLUSÃO.....	63
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65

1 INTRODUÇÃO

A música erudita brasileira foi influenciada por incontáveis vertentes oriundas de várias fontes, o neoclassicismo, o dodecafonismo, o serialismo e o nacionalismo, foram identificados como linhas de influência sofrida pelos compositores brasileiros. No entanto, há uma influência que carece de reflexão musicológica: a recepção do sonorismo polonês no Brasil. Livros, artigos e trabalhos acadêmicos sobre algumas obras de Almeida Prado, Marlos Nobre, Edino Krieger e Lindembergue Cardoso, fazem análises caracterizando o uso de uma notação não tradicional, uso de *clusters*, texturas e a utilização não convencional dos instrumentos acústicos. Contudo, estes mesmos trabalhos não trazem informações precisas sobre a proveniência destes recursos.

O tema deste trabalho foi escolhido quando ainda vivia na Polônia, onde residi por seis anos (2003-2009) realizando cursos de pós-graduação em Performance, Musicologia e Administração Cultural. Conversando com compositores, professores de música e intérpretes brasileiros, o tema da recepção da música polonesa por parte dos compositores brasileiros era recorrente. Ao procurar por textos que abordassem essa problemática, encontrei um único trabalho, o artigo “A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira” do compositor e musicólogo Marcos Lucas.¹ Em seu texto, ele comenta que “embora ainda não tenhamos aqui uma amostragem significativa de obras para análise e comparação, acreditamos poder formular algumas hipóteses a serem investigadas em estudos posteriores”.² São estas hipóteses a origem do estudo, que trará uma relevante contribuição à literatura musical acadêmica em relação ao sonorismo polonês e sua manifestação na criação dos compositores brasileiros.

Foi motivo de surpresa a quase inexistência de estudos específicos sobre a influência do sonorismo polonês na literatura musical brasileira. Uma das possíveis razões para este fato é a própria língua polonesa. A dificuldade em realizar uma pesquisa neste idioma é inquestionável, já que muitos dos principais livros sobre sonorismo estão escritos em polonês. Existem musicólogos de outras nacionalidades que pesquisam a música polonesa e livros em outros idiomas sobre o assunto, mas são poucos títulos, que não poderiam ser as únicas fontes de um projeto como esse.

O termo sonorismo foi primeiramente utilizado pelo musicólogo Józef

¹ LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. **Brasília**, Rio de Janeiro, v.6, p. 2 -11, setembro, 2000.

² Ibidem. p. 6

Chomiński (1906 - 1994) em 1956, sendo posteriormente empregado por ele e outros musicólogos alemães e poloneses. Foram realizados estudos sobre o estilo nos anos 1960 – 1970, tendo ficado restritos aos meios acadêmicos daqueles países não chegando ao conhecimento dos estudiosos de música na América Latina, pois se algumas correntes de vanguarda dos anos pós-guerra duraram décadas em grandes centros internacionais como Darmstadt e Paris, o sonorismo foi um fenômeno estrito do ponto de vista geográfico e histórico, ocorrido na Polônia no começo dos anos 1960. A música que caracteriza esse estilo era amplamente difundida no Brasil, obras de Penderecki, Górecki, Szalonek, Baird e Bacewicz. Contudo, o termo sonorismo não era conhecido no meio acadêmico brasileiro.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro deles apresenta o sonorismo como o estilo que rompe com as técnicas contemporâneas do ocidente de então e cujo resultado sonoro era produto de exercícios de lógica. Este rompimento com a composição contemporânea iniciou uma vanguarda e atraiu os olhares do mundo musical para aquele país. Era uma nova proposta no que se referia à construção da obra, em primeiro plano apareciam como meio de expressão elementos de textura, timbre, articulação, volume, dinâmica, cor, altura. A própria palavra usada para dar nome ao estilo — *sonorismo* — já descreve a importância do som para os compositores poloneses, para quem ele não é somente o produto de processos composicionais, mas a razão de ser da obra. Posteriormente será realizada uma análise dos termos *escola polonesa* e *sonorismo*, para melhor entendimento do que os compositores brasileiros entendiam como “música vinda da Polônia”. O capítulo será concluído com a descrição das características do estilo.

O segundo capítulo trata da recepção do sonorismo no Brasil. A geração de compositores brasileiros de música erudita que estiveram em formação a partir dos anos 1950, começaram a se estabelecer nos anos 1960-1970. Eles acompanharam e fizeram parte de importantes acontecimentos musicais no Brasil, como: a vinda de Koellreutter ao país, os debates musicais envolvendo o *Grupo Música Viva*, a morte de Villa-Lobos, a continuação da linha nacionalista por Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe, entre outros. Além disso, puderam estar em contato direto com outros países da América Latina, Europa e Estados Unidos participando em Festivais e Congressos Internacionais, com bolsas de estudos, onde tiveram a oportunidade de se aperfeiçoar com os melhores professores de composição e com importantes compositores da cena mundial. As obras de música culta que vemos surgir nesta época utilizam igualmente a temática e a rítmica brasileira, mas não de forma nacionalista, pois os compositores

sofreram influências de várias vertentes, fruto das experiências no Brasil e exterior que fizeram com que alinhassem a música brasileira às novas tendências e vanguardas internacionais. Uma dessas vertentes é justamente o sonorismo polonês.

Existem várias fontes de pesquisa para a construção da narrativa do sonorismo na Polônia, o que não ocorre com relação à manifestação do estilo no Brasil. Como já mencionado anteriormente, no único artigo sobre o assunto, Marcos Lucas apresenta algumas hipóteses sobre como o sonorismo pode ter sido introduzido no Brasil, as possíveis vias pelas quais os compositores brasileiros entraram em contato com o estilo e os fatores que podem ter favorecido a recepção dos elementos desta nova estética. O ponto de partida para a construção histórica em nosso país são suas hipóteses. Segundo Lucas,

Estas podem ter sido introduzidas no Brasil por diversas vias prováveis, como:

- 1 - A atividade pedagógica desenvolvida por compositores mais familiarizados com a vanguarda européia, especialmente Koellreutter (no pólo Rio/São Paulo) ou Ernst Widmer (na Bahia);
- 2 - o contato direto com essas técnicas, no caso de compositores que se encontravam na Europa em estudos de aperfeiçoamento (Almeida Prado ou Jorge Antunes, por exemplo);
- 3 - ou ainda a passagem pelo Brasil de compositores poloneses, como é o caso de Penderecki, que esteve no país na década de 60 participando como jurado dos Festivais da Guanabara e mais tarde, nos anos 70, regendo suas obras.³

Uma importante parte do trabalho foi a colheita de informações através de entrevistas com alguns compositores. Marlos Nobre e Edino Krieger foram entrevistados, seus depoimentos confirmaram algumas das hipóteses de Marcos Lucas, corrigiram algumas suposições e acrescentaram mais dados sobre o tema. Como outros compositores também apresentam o uso do sonorismo polonês em suas obras, as informações advindas de Marlos Nobre e Edino Krieger são o ponto de partida para supor como Almeida Prado e Lindemberg Cardoso entraram em contato com o sonorismo.

Existe uma grande quantidade de obras dos anos 60-70 que caracterizam a

³ LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, v.6, p. 2 -11, setembro, 2000. p. 6.

influência do sonorismo na literatura musical brasileira. O terceiro capítulo traz a escolha de quatro composições para análise comparativa com o sonorismo europeu. *Canticum Naturale* de Edino Krieger, *Mosaico* de Marlos Nobre e *Amém* de Almeida Prado. Estas três composições foram escolhidas, pois demonstram características e elementos do sonorismo.

2 O QUE É O SONORISMO POLONÊS?

Para compreender a recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros, primeiramente é preciso entender o que é o estilo, onde surgiu, em que contexto, quais são os seus representantes, as técnicas e recursos composicionais empregados.

O musicólogo Carl Dahlhaus (1928 – 1989) em seu livro *Fundamentos da Historiografia Musical*, publicado em 1977, critica a tendência que se estabeleceu desde a II Guerra de historicizar compositores e suas obras como exemplos de “progresso” nas técnicas composicionais.

Desde a segunda Guerra Mundial há uma tendência geral de ouvir a música com menos interesse nas obras em si do que na tendência que elas representam. Em casos extremos as composições se resumem a meras fontes de informação dos últimos desenvolvimentos das técnicas composicionais empregadas. Elas não são percebidas em termos estéticos em si, como obras de conteúdo criativo, mas como evidência documental de um processo que ocorre por meio e através das técnicas composicionais.⁴

A postura de ouvir música com interesse na tendência que elas apresentavam, aqui criticada por Dahlhaus, foi adotada em relação à música polonesa do começo dos anos 1960, quando críticos e jornalistas adotaram o termo escola polonesa, na tentativa de dar nome ao que estava sendo produzido na Polônia. Situação que gerou confusão, desentendimento e imprecisão em descrever obras provenientes de um mesmo país, mas com riqueza e diferença notórias. O termo não pode ser entendido da mesma forma que se compreende Segunda Escola de Viena, formada por Arnold Schoenberg (1874 – 1951) como professor, seguido por seus discípulos Anton Webern (1889 – 1945) e Alban Berg (1885 – 1935).

O termo escola polonesa não é completamente inédito, pois o compositor Zygmunt Mycielski (1907 – 1987) o havia usado para definir a música polonesa composta até a Conferência de Łagów em 1949⁵. O termo é utilizado também no prefácio do programa do primeiro Festival Outono de Varsóvia, em 1956, mas referia-se à música polonesa desde Łagów. Anos depois, surge na imprensa internacional

⁴ DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 23. Tradução nossa.

⁵ Em agosto de 1949 o Ministro da Cultura da Polônia, Włodzimierz Sokorski (1908 – 1999), reuniu músicos, compositores e musicólogos na cidade polonesa de Łagów Lubulski para a Conferência dos Músicos Poloneses. Era o começo do desenvolvimento da política cultural soviética de Zhdanov (1896 – 1948) na Polônia, apresentada 18 meses antes em Moscou.

como etiqueta que dava nome ao desenvolvimento da vanguarda polonesa do final dos anos 1950, começo dos 1960, descrição que era de certa forma incompreensível nos meios musicais poloneses. “Suficientemente peculiar, observadores estrangeiros concentraram-se na unidade estética da música polonesa como um fenômeno integral na vida musical, mas os críticos poloneses reagiram voltando sua atenção para a variedade e riqueza dos recursos estilísticos.”⁶

Primeiramente deve-se entender que Witold Lutosławski (1913 – 1994) não faz parte do grupo da escola polonesa. Este é um dos erros em agrupar todos os compositores sob uma mesma definição. Os especialistas na obra deste compositor dizem que ele de certa forma ficou fora do fenômeno da escola polonesa, desenvolvendo sua obra individualmente. Ele era um compositor estabelecido nos anos pós-guerra, trabalhando na Rádio Polonesa, compondo música para rádio, teatro e obras de música funcional em muitas composições para crianças. Além disso, compunha sua obra de música culta nos anos 1950 e havia passado pelos estilos neoclássico e dodecafônico. Mas seu legado para a história da música seria o aleatorismo controlado. Há uma história conhecida, o compositor havia escutado o *Concerto para piano e Orquestra* (1957 – 1958) de John Cage (1912 – 1992) na rádio em 1960 quando percebeu que uma pequena porção de aleatorismo controlado o liberaria da micro-rítmica de obras anteriores. Isto deu às composições de Lutosławski, desde 1961 em diante, variedade e estilo pessoal fazendo com que sua música se destacasse não somente da dos seus compatriotas mas também da obra de compositores em outros países. *Jogos Venezianos* (1961) é um marco da obra musical do artista sendo o primeiro produto dessa nova abordagem musical.

Lutosławski viu o surgimento dos jovens Krzysztof Penderecki (1933) e Mikołaj Górecki (1933) que juntamente com Kazimierz Serocki (1922 - 1981) e Tadeusz Baird (1928 – 1981) teriam lançado os fundamentos da dita *escola polonesa*. Certamente, havia dois objetivos comuns entre os poloneses após o ano de 1956, que residem no plano político-filosófico. O primeiro deles era apagar ou ignorar as evidências da influência comunista em música e ir além do realismo socialista no desenvolvimento composicional. O outro era o desejo compartilhado de compensar o tempo perdido dos anos de completa censura. Este espírito de mudança, de aspiração pela liberdade de expressão pode ter dado a sensação de unidade, apesar das evidências, não somente pelas performances, da diferenciação estilística e estética entre os

⁶ MIRKA, Danuta. **The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki**. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997. p. 5, Tradução nossa.

compositores. Marcos Lucas, em seu artigo, “A música polonesa...”, cita comentários de Lutosławski quando perguntado sobre escola polonesa.

A questão é muitas vezes a mim colocada e sempre respondo que não há tal coisa como uma escola polonesa, pois os compositores em atividade hoje estudaram com professores diferentes, não havia um único professor que houvesse fundado uma escola... é uma coincidência que um grande número de compositores tenha surgido na Polônia nesse momento histórico. Uma razão provável é que a musa esteve calada por muito tempo em nosso país. Não temos uma tradição tão rica como os alemães, os italianos ou franceses. Ainda não estamos esgotados, somos mais jovens em música do que outras nações. Naturalmente isso não se aplica a todos os aspectos da nossa cultura, afinal, uma das primeiras universidades foi fundada em Cracóvia. Entretanto nossa veia musical ainda não foi exaurida, nós ainda guardamos um “frescor” – e é esse frescor que une os compositores poloneses que, por outro lado, tem personalidades muito diferentes.⁷

Outra hipótese para a confusão do termo empregado poderia ser a falta de material, mas os fatos em relação ao acesso à informação provam o contrário. A Editora Musical Polonesa, PWM, tornava os manuscritos em partituras impressas, muitas das principais obras de 1958 em diante foram publicadas muitas vezes no mesmo mês de estréia. Desde o início o Outono de Varsóvia tinha vínculo com a gravadora estatal, Polskie Nagranie, que distribuía para vários países gravações ao vivo do festival.

Diferente dos representantes da vanguarda ocidental, como Pierre Boulez (1925), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) ou John Cage, que em manifestos, leituras e entrevistas apresentaram suas teorias, declarações estéticas e procedimentos tecnológicos, os expoentes da chamada *escola polonesa* quase nada escreveram para explicar a sua música. Portanto, no início dos anos 60, os críticos e jornalistas se viram frente à tarefa de definir os traços do novo estilo, contando com as partituras e com suas próprias impressões auditivas.

As discussões em torno do termo ainda continuam, mas sua relevância é histórico- geográfica, e não propriamente musical, por pretender agrupar compositores de diferentes perfis composicionais.

Há outro termo que está sobreposto ao de escola polonesa, que pode ser

⁷ LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. **Brasiliiana**, Rio de Janeiro, v.6, p. 5, setembro, 2000.

definido com mais precisão – sonorismo. Józef Chomiński um dos musicólogos mais importantes dos anos pós-guerra, vinha pesquisando e escrevendo sobre a sonoridade na música européia, em 1956 publicou um estudo sobre o som em si, que traria novas idéias especialmente para a música do século XX. A partir dos anos 50 a música polonesa estava ainda emergindo da estagnação em que se encontrava. Então, o termo sonorismo, não tinha relevância para as composições polonesas daquela época. Ele pretendia iniciar uma discussão sobre a música desde Claude Debussy (1862 – 1918) a Igor Stravinsky (1882 – 1971) até a *Klangfarben* da Segunda Escola de Viena. Sua intenção era fazer uma abordagem musical não pelos parâmetros tradicionais e aspectos técnicos da composição, mas pelas qualidades puramente sonoras geradas por esses meios. Doze anos depois, publicou o primeiro estudo da nova música polonesa, aplicando sua teoria a uma ampla gama de compositores contemporâneos: de Baird e Lutosławski a Górecki, Penderecki e Bogusław Schaeffer (1929).

Chomiński emprega termos como “técnica sonorística”, “sonorística musical”, “instrumentos sonorísticos” e “estruturas sonorísticas”, mais do que o termo geral *sonorismo* que surgiria posteriormente. O musicólogo identificou quatro áreas de pesquisa: a) tecnologia sonora b) regulação temporal, c) estruturas verticais e horizontais, d) transformação de som e forma. A coordenação dessas cinco áreas, equivaliam à “regulação sonorística”, segundo Chomiński.

Outro estudo sobre o fenômeno foi realizado pelo musicólogo polonês Tadeusz Zieliński (1931). Este catalogou obras que possuem características *do sonorismo*, porém não fez menção do termo. Nenhum dos dois musicólogos realizou uma síntese teórica detalhada e, inclusive, alguns historiadores poloneses ignoram o tema por completo em seus trabalhos. Posteriormente o termo sonorismo deixou de ser utilizado como estilo.

A musicóloga polonesa, Danuta Mirka, retomou o tema e publicou em 1997 um estudo de sete das principais obras do chamado período sonorista de Penderecki, entre 1959 e 1962. Ela comenta em seu prefácio que sentiu a necessidade de escrever essa obra quando, assistente na Academia de Música em Katowice, pediu aos estudantes para analisar peças do compositor polonês e o resultado foram descrições vagas de um período que eles consideravam de experimentação e não como a primeira fase artística e criativa do compositor polonês. Mirka utiliza esquemas gráficos, estruturas linguísticas e a teoria dos conjuntos para identificar sistemas que envolvem timbre, articulação e pares binários de oposições entre notas, dinâmica e

tempo (contínuo-descontínuo, móvel-imóvel, agudo-grave, etc).

O estudo mais recente sobre a história da música polonesa foi realizado pelo musicólogo inglês Adrian Thomas, *A música Polonesa desde Szymanowski*, livro publicado em 2005. O trabalho inicia com o relato do legado deixado por Karol Szymanowski (1882 – 1937), passa pelos anos da guerra e pós-guerra, até a música depois da morte de Lutosławski em 1994. O historiador dedica um capítulo a tentar elucidar as controvérsias entre escola polonesa e sonorismo, analisando obras de Penderecki, Górecki e Szalonek (1927 – 2001).

O termo sonorismo está intrinsicamente relacionado com o início da carreira do compositor Krzysztof Penderecki. Dois anos foi o tempo que o jovem levou para entrar nas salas de concerto de maior prestígio do mundo com uma série de obras que provocaram no público e nos intérpretes reações diversas, desde admiração à condenação, de aplausos a protestos. Seu nome começou a ganhar fama em 1959, depois que três peças – *Emanações* (1958), *Salmos de Davi* (1958) e *Strophes* (1959) – foram enviadas anonimamente para a competição da *Associação dos Compositores Poloneses*, obtendo os três primeiros prêmios. *Strophes* fez parte do programa do *Outono de Varsóvia* nesse mesmo ano e, em 1960, o festival presenciou a estréia de uma nova composição, *Dimensões do Tempo e do Silêncio* (1960 – 61). Penderecki alcançou fama mundial com a obra *Anaklasis* (1959 – 60), tocada no *Donaueschinger Musiktage* em 1960 e com o sucesso de *Threnody para as Vítimas de Hiroshima* (1960), que recebeu um prêmio em Paris da Tribuna Internacional dos Compositores da UNESCO, 1961. As obras que se seguiram, particularmente *Polymorphia* (1961), *Fluorescences* (1962) e *Canon* (1962), confirmaram a presença do até então desconhecido compositor na arena da música contemporânea. Desde o começo, o nome de Penderecki simbolizou uma nova corrente musical. Sua música era percebida não somente como uma das primeiras e mais importante manifestações do sonorismo, mas também como o parâmetro de medida, contra o qual outras obras e compositores classificados como sonoristas deveriam ser comparados. Praticamente tudo que foi falado ou escrito sobre sonorismo naquela época envolvia o nome de Penderecki.

A origem da palavra sonorismo vem do francês, *sonner*, que significa soar. O sonorismo tem como fator primordial os valores sonoros da obra. Tais explorações do som levaram à descoberta de uma riqueza e novidades sonoras que não existiam antes na história da música. Os estilos tradicionais da música tem o som em si, como consequência dos procedimentos composicionais que se referem à melodia, ritmo,

contraponto, harmonia, pois decorrem da maneira como o compositor dispõe notas musicais individualmente. O *sonorismo* apresenta uma nova postura em relação ao material sonoro, no qual o som é o agente principal, o material de domínio do compositor com o qual irá realizar a obra de arte musical. Desde o início, os que tentavam descrever o que era o sonorismo usavam termos como “campos sonoros”, “blocos sonoros”, pois os compositores utilizavam vários sons em conjunto para formar massas sonoras, o que diferencia este estilo dos anteriores na história da música. Em alemão essa música era descrita como *Klangflächenmusic* e em inglês como *sound-mass music*. O sonorismo necessitava então de novas formas de análise, não mais baseadas em critérios harmônicos, contrapontísticos ou de redução, mas parâmetros que pudessem diferenciar e compreender as massas sonoras. O timbre era considerado um desses parâmetros de análise, um critério complexo entendido como uma função instrumental e de orquestração. As novas sonoridades do novo estilo eram obtidas por uma maneira atípica de tocar instrumentos tradicionais, o que gerou uma ampla gama de sonoridades.

2.1 REAÇÃO AO SERIALISMO

Depois do dodecafonismo, outra técnica que interessara os poloneses foi o serialismo total. A impressão causada pela técnica era fruto das frequentes visitas dos compositores a Darmstadt e também pela intelectualidade e magia dos procedimentos no qual uma única nota podia ser justificada, assim como todos os outros parâmetros musicais. O rigor matemático do serialismo total era ainda mais fascinante para os jovens poloneses, pois a educação deles havia ocorrido à sombra do culto artístico do gênio que consistia em uma inspiração vaga, além da imagem artística como um processo irracional, guiados pela intuição mais do que pelo intelecto, aspectos da grande tradição romântica polonesa. Mesmo com todo esse fascínio, o serialismo total propriamente dito – serialização das notas, ritmos, dinâmica, timbre e articulação – era muito raro nos trabalhos dos compositores poloneses. O pouco sucesso do serialismo na Polônia se deve a sua extrema complexidade na fase pré-composicional e na composição propriamente, o que desencorajava sua aplicação nas obras musicais.

Outro argumento contra a técnica se referia à percepção de que a sua recepção pelo público seria incompleta, passando despercebidos os intrincados procedimentos empregados para a realização da obra musical. Ao invés das séries musicais, o público















ouviria somente as características gerais, como estrutura, timbre, densidade e movimento. Já que a música era percebida pelas suas características gerais e não pelas complexas relações das notas entre si, os compositores poloneses abandonaram a serialização, mas focaram nos campos sonoros e texturas geradas por ela. No Ocidente essas mudanças foram notadas no estilo de György Ligeti (1923 – 2006) e Iannis Xenakis (1922 – 2001). Na Polônia, surgiu o *sonorismo*, o fio condutor da música polonesa a partir dos anos 1960.

2.2 ARTICULAÇÃO

Neste novo estilo, Penderecki alcançou riqueza de invenção nas cordas, criando maneiras de tocar totalmente novas. Ao lado de técnicas já conhecidas como *arco* e *pizzicato*, ele fez uso de vários tipos de vibratos rápidos e lentos. Utilizou também as conhecidas técnicas como *legno battuto*, *col legno* e *sul ponticello*, que eram pouco empregadas até então. Os instrumentos de cordas na obra de Penderecki são utilizados como percussão, pois utilizam o arco e as mãos para obter efeitos percussivos ao tocar as cordas e todo o corpo do instrumento. (Exemplo 1)

Outras inovações são as observações como: “alcançar a nota mais aguda possível de dado instrumento, pela pressão da corda perto do arco”, “bater no corpo do violino, arranhando o estandarte”. Foram esses efeitos que provocavam agitação no público e revolta nos músicos. A nova orquestração apresentada é uma das características de Penderecki que coloca no mesmo patamar de igualdade cordas e percussão, que toma o lugar tradicionalmente reservado aos sopros. A variedade de sons foi enriquecida pelo uso de instrumentos até então raros, como a caneca, congas, bongôs, percussão de madeira, blocos de metal, claves, gongo javanês. Estes instrumentos aparecem em *Anaklasis* e em outras obras como *Wymiary Czasu i Ciszy* e *Fluorescences*.

Exemplo 1 – K. Penderecki: Polymorphia (bula)

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS	
ord.	
s.p.	
s.t.	
c.l.	
l. batt.	
	raised a quarter-tone
	raised three quarter-tones
	the highest note on the instrument (indefinite pitch)
	play between bridge and tailpiece
	arpeggio on four strings between bridge and tailpiece
	play on tailpiece
	play on bridge
	strike the strings with the palm of the hand
	tap the upper part of the sound-board with fingertips
	tap the desk with the bow or the chair with the nut
	several irregular changes of bow in succession
.....	repeat the note as rapidly as possible
---x---	repeat the indicated group of notes as rapidly as possible
	molto vibrato
	very slow vibrato with a $\frac{1}{4}$ tone interval, produced by sliding the finger
	very rapid non-rhythmicized tremolo
>>>	jarring sounds

2.3 TEXTURAS

Ao lado da orquestração e das técnicas instrumentais, as texturas dependem de diferentes parâmetros que determinam a estrutura interna das massas sonoras, como densidade, mobilidade, homogeneidade e diversidade. As novidades de texturas eram muitas vezes afetadas por maneiras atípicas de tocar, mas também por especificidades naturais de textura. Um desses fenômenos é o *cluster*, usado primeiramente por Henry Cowell (1897 - 1965). O *cluster* ficou conhecido como uma das características do sonorismo de Penderecki, que vai mais além do que Cowell,

pois constrói *clusters* com semitons e quartos de tons e causa movimentos variando a amplitude para maior ou menor intervalos dos extremos. Ele desenvolve *clusters* que começam com uma nota, abrem-se, expandindo para formar o *cluster* e voltam à nota inicial. (Exemplo 2)

Exemplo 2 – K. Penderecki: Polymorphia

The image displays a musical score for K. Penderecki's *Polymorphia*, specifically measures 58 through 62. The score is written for multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation is highly complex, featuring large, solid black clusters that represent dense groups of notes. These clusters are often labeled with 'ord.' (ordered) and 'pp' (pianissimo). The score is divided into sections with measure ranges: 1-8, 9-16, 17-24, and 25-32. The measures are numbered 58, 59, and 60. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'p', and 'f'. The score is written in a style that is characteristic of Penderecki's experimental and avant-garde approach to music.

Alguns sons pareciam ser produzidos eletronicamente e não por instrumentos tradicionais. Aparentemente, foi na música eletroacústica que Penderecki entrou em contato com essas sonoridades. No final dos anos 1950, começo dos 1960, Penderecki trabalhou no *Estúdio Experimental da Rádio Polonesa* em Varsóvia, compondo para música de teatro e programas de rádio.

2.4 NOTAÇÃO MUSICAL

As inovações em relação à maneira de tocar, em relação às texturas e aos sons, trouxeram outra novidade: a notação musical. A escrita tradicional já não expressava de maneira satisfatória as exigências da nova música. Para as notas, o compositor utiliza retângulos e triângulos, fazendo menção aos *clusters* e *glissandos*. As partituras traziam uma bula no início para explicar a nova notação empregada. Mas a maior inovação de Penderecki é a organização do tempo. Algumas vezes o fenômeno rítmico era escrito com notação aproximada, durações individuais eram indicadas pelo compositor, mas deixadas para a livre interpretação do músico. Em outras obras, os ritmos eram especificados com precisão e com divisões complicadas, a duração era fixada pela marcação de diferentes andamentos, com a ajuda de metrônomo. As mudanças nos andamentos eram fixadas por uma “linha do tempo” que corria na parte de baixo da partitura. Recurso usado por Penderecki primeiramente nas obras *Strophes* e *Anaklasis*.

2.5 UMA VISÃO GERAL DO ESTILO

Krzysztof Penderecki não foi o único a compor no estilo. Obras como, *Estudos* (1961) de Baird, *Genesis* (1962-3) de Górecki, *Herbsttag* (1960), *Riff62* e *Generique* (1963) e *Ditongos* (1964) de Kilar, *Equivalenze sonore* (1959) e *Pequena Sinfonia: Escultura* (1960) fazem parte do *sonorismo*. Contudo, é a obra de Penderecki que teve projeção internacional, sendo a mais tocada e conhecida desse período. A recepção das primeiras obras de Penderecki estabeleceu o que era entendido como *sonorismo*, muitas vezes compreendido como um estilo destituído de interesse intelectual e organização formal. Danuta Mirka comenta que

A visão do sonorismo, em sua atitude anti-intelectual em relação ao problema de criação artística, é significativa para localizá-lo na história da música do século XX. Como regra, sonorismo é considerado uma reação à

orientação hiperformalista do serialismo, com suas rigorosas técnicas e predominância do processo formal sobre o resultado sonoro final. Por outro lado, o anti-intelectualismo do sonorismo polonês o separa da música de Ligeti e Xenakis que podem ser aparentemente semelhantes, mas baseadas em uma sutil relação entre os tons: “micropolifonia” no caso de Ligeti e procedimentos matemáticos no caso de Xenakis. Assim, o sonorismo foi relegado na história da música a um estilo de exploração sonora, como uma continuação dos experimentos iniciados pelos Futuristas Italianos, continuados por Varése e expandidos posteriormente nas áreas de música eletrônica e música concreta.⁸

A falta de informação e estudo sobre o sonorismo gerou um entendimento superficial do tema. Os estudos recentes de musicólogos como Danuta Mirka e Adrian Thomas trazem novas informações, descrevendo as técnicas de composição utilizadas e fazendo um detalhado relato do ambiente histórico ao redor do fenômeno.

Ao ouvir a música de Penderecki e de outros sonoristas, percebe-se a liberdade de expressão da obra e a forte carga emocional contida na sonoridade criada pelos poloneses. O estilo surgiu em uma época política delicada para a Polônia, que se encontrava sob direta influência soviética. O sonorismo também é visto como uma forma de liberdade de expressão dos ideais socialistas traçados por Zhdanov (1896 – 1948), pois representa liberdade composicional em relação a todos os parâmetros anteriormente utilizados em música – harmonia, ritmo, textura, contraponto. Era uma maneira de dizer aos comunistas que a Polônia era livre das diretrizes impostas e de mostrar que eles podiam fazer o que pretendiam no âmbito musical.

Não há no momento uma corrente estética dominante na música que tenha se firmado como paradigma na arte da composição e as conquistas do sonorismo – embora datadas e pertencentes a uma época específica – causaram ampliação das técnicas instrumentais e uma nova postura frente ao material sonoro.

⁸ MIRKA, Danuta. **The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki**. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997. p.16. Tradução nossa.

3 A RECEPÇÃO DO SONORISMO POLONÊS POR PARTE DOS COMPOSITORES BRASILEIROS

São vários os compositores brasileiros que parecem apresentar características do sonorismo polonês em suas obras. Almeida Prado (1943 - 2010), Edino Krieger(1928), Lindembergue Cardoso(1939 - 1989) e Marlos Nobre(1939). Foi possível entrar em contato com dois deles: Edino Krieger e Marlos Nobre, e com as entrevistas trazer informações inéditas.

Estes dois compositores discorrem sobre sua formação musical, o contato com Koellreutter(1915 - 2005) e Carmargo Guarnieri(1907 - 1993), as posturas doutrinárias envolvendo o nacionalismo e o dodecafonismo, sobre as oportunidades de estudar no exterior e o desenvolvimento das suas obras musicais. Os eventos que envolvem a Polônia foram esclarecedores, são depoimentos que permitiram traçar com mais precisão os meios pelos quais os compositores brasileiros entraram em contato com o sonorismo polonês. Ambos estiveram na Polônia por motivos diferentes, em épocas distintas e estiveram em contato com os compositores poloneses.

Há uma distinção clara entre o sonorismo e a música feita por Lutosławski que não pode ser enquadrada como sonorista. Toda a música feita na Polônia a partir dos anos 1960 foi agrupada como escola polonesa, mas são termos gerais que não traduzem fielmente a veracidade e a complexidade da música polonesa daquela época. Contudo, estes termos gerais foram propagados no exterior por escritores e críticos de música erudita. É possível perceber nos relatos de Nobre e Krieger a falta de distinção entre a música dos compositores sonoristas e a música de Lutosławski. Referem – se a ela como “a música de Penderecki”, “a música de Lutosławski”, “a música dos poloneses”, “escola polonesa”. O termo sonorismo não é mencionado nenhuma vez durante as entrevistas, confirmando o desconhecimento do mesmo na cena musical brasileira.

3.1 AS HIPÓTESES UTILIZADAS NAS ENTREVISTAS

As hipóteses apresentadas no artigo “A influência da música polonesa na música brasileira dos anos 60-70” serviram de ponto de partida para a investigação sobre o contato dos compositores brasileiros – Marlos Nobre e Edino Krieger - com o sonorismo polonês.

Os fatos, informações e dados obtidos nas entrevistas foram cruciais para este estudo, pois confirmaram algumas das hipóteses e corrigiram as que não eram procedentes.

3. 1. 1 Atividade pedagógica de Koellreutter e Ernst Widmer

A primeira hipótese levantada seria a de que Koellreutter teria introduzido o sonorismo no Brasil por estar em contato com as novas tendências composicionais da vanguarda européia. Esta hipótese não foi confirmada por nenhum dos dois compositores entrevistados.

Koellreutter desembarcou no Rio de Janeiro no dia 16 de novembro de 1937. Trouxe na bagagem uma vasta experiência com a música contemporânea européia e a vivência com importantes nomes da cena musical. Vale destacar seus estudos com o regente alemão Hermann Scherchen (1891 – 1966).

Este maestro alemão foi certamente uma das fortes influências na formação do jovem músico, por sua atuação na divulgação da música nova.

Como se sabe, os esforços de Scherchen foram desde cedo consagrados à divulgação e melhor compreensão da música nova – de todas as épocas -, cabendo a ele primeiras audições de obras fundamentais, hoje totalmente incorporadas à literatura contemporânea (Paul Hindemith, “Segunda Escola de Viena” – com Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern -, Serge Prokofiev, Igor Stravinsky, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Hans – Werner Henze e tantos mais), tendo se tornado referência as primeiras audições que realizou do Concerto de Alban Berg e de *Déserts*, de Edgard Varèse, por exemplo.⁹

A atuação de Scherchen não se limitava somente a performance, foi igualmente um pensador, teórico, pedagogo, conferencista e escritor. “Música Viva” foi o nome escolhido por ele para um periódico musical que editou em Bruxelas de 1933 a 1936. Através deste breve histórico das atividades de Scherchen podemos compreender as origens das atividades musicais desenvolvidas por Koellreutter no Brasil.

O sonorismo surge na Polônia no final dos anos 1950 sendo um estilo

⁹ KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa, 2001. p 45.

amplamente utilizado pelos compositores poloneses nos anos 1960. Por uma questão cronológica, Koellreutter não poderia ter introduzido o *sonorismo* no Brasil, até mesmo o dodecafonismo era uma técnica nova para Koellreutter, segundo Krieger, que comentou em entrevista que foi Santoro quem instigou o professor à pesquisa da técnica serial.

O dodecafonismo mesmo para ele (Koellreutter) era uma experiência nova. Foi o Cláudio Santoro que começou a fazer perguntas instigantes, estava fazendo música de vanguarda e começou a perguntar como era a técnica dodecafônica de Schoenberg. Koellreutter então foi estudar isso para ensinar aos alunos que estavam interessados. Ele trouxe também a harmonia funcional que não se conhecia aqui. A harmonia moderna de Hindemith. Mas foi Cláudio Santoro que começou a perguntar, por que ele tinha sabido de uma técnica nova criada por Schoenberg. Então o Koellreutter foi se aprofundar para poder transmitir, para poder ensinar, para saber quais eram as normas e as aplicações da técnica.¹⁰

Koellreutter esteve na Europa algumas vezes depois de chegar ao Brasil, participando de Conferências, atuando como assistente de Scherchen e até mesmo lecionando em Darmstadt (1949), mas são datas anteriores ao surgimento do sonorismo. Contudo, Koellreutter recebeu em 1962 um prêmio da parceria entre a Fundação Ford e o Senado de Berlim, por seus 25 anos de serviços prestados no Brasil passando 12 meses em Berlim na qualidade de artista residente. Participaram desse projeto outros músicos como: Micel Butor, Yannis Xenakis, Frederic Rzewski, Elliot Carter e Igor Stravinsky. É provável que nesta estada em Berlim tenha entrado em contato com o sonorismo polonês, pois a obra de muitos compositores da escola polonesa era amplamente difundida na Alemanha. Após essa estadia em Berlim, Koellreutter não voltou ao Brasil e passou os anos 1960 em Nova Delhi, igualmente atuando na vida musical da capital indiana. No início dos anos 1970 foi nomeado Diretor de Instituto Cultural da República Federal Alemã em Tóquio, onde permaneceu até 1974, retornando ao Brasil no ano seguinte. As obras de compositores brasileiros que apresentam influência do sonorismo surgiram nos anos 1960-1970, ou seja, período no qual o alemão esteve ausente do país. Portanto, Koellreutter não foi responsável por introduzir o sonorismo no Brasil.

Outro estrangeiro a atuar no país como professor, foi o suíço Ernst Widmer que veio ao Brasil a convite de Koellreutter para lecionar. Widmer realizou seus

¹⁰ Em entrevista concedida à autora em 11/02/2011.

estudos musicais no Conservatório de Zurique. Estudou com Willy Burkhard (composição), Walter Frey (piano) e Paul Müller (instrumentação), graduou-se em 1950 nestas disciplinas, pedagogia de disciplinas teóricas e contraponto. No ano de 1956 recebeu um convite de Koellreutter para vir ao Brasil, quando iniciou suas atividades como professor de matérias teóricas.

Diretor de III Seminário Internacional de Música da Bahia realizado na UFBA, em Salvador. Nessa ocasião, o compositor suíço Ernst Widmer, a convite de Koellreutter, transfere-se para Salvador e começa a lecionar matérias teóricas e piano. Após passará a ministrar Composição, dando continuidade ao trabalho de formação de uma escola de compositores da Bahia iniciado por Koellreutter em Salvador. Widmer terá um papel decisivo na evolução dos seminários, que, progressivamente, se imporão como um centro de referência de reconhecimento nacional no ensino de música e para onde afluirão boa parte dos melhores futuros músicos brasileiros. Grande número de estréias de obras clássicas e modernas são e continuarão a serem dadas na Bahia durante os seminários.¹¹

Ernst Widmer chegou ao Brasil no ano do acontecimento do I Festival Outono de Varsóvia, ou seja, 1956. É um momento importante para a Polônia de abertura para a música contemporânea do Ocidente. Somente em 1959 a música de Penderecki começa a ser amplamente conhecida e divulgada nos meios musicais europeus. Por essas informações cronológicas, é possível concluir que o compositor suíço conheceu a obra da escola polonesa quando estava no Brasil, não sendo o responsável por introduzir o sonorismo no país.

3. 1. 2 Contato direto com o sonorismo pela passagem dos compositores pela Europa

Esta segunda hipótese, a de que os compositores brasileiros teriam conhecido o estilo polonês por estarem em contato direto com as técnicas de vanguarda em estudos na Europa é parcialmente correta. Das entrevistas e pesquisas realizadas foi possível compreender que os compositores conheceram a música sonorista não somente na Europa, mas puderam ouvir gravações no Brasil e na Argentina.

Em busca de uma formação mais abrangente a maioria destes compositores estudou em outros países, pois a forte hegemonia das escolas composicionais de

¹¹ KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa, 2001. p 196.

Koellreutter e Guarnieri era uma realidade presente na cena musical brasileira. Edino Krieger estudou com Koellreutter; Marlos Nobre com Koellreutter e Guarnieri; Almeida Prado com Guarnieri; Lindembergue Cardoso estava fora desse eixo, tendo estudado com Ernst Widmer.

Edino Krieger recebeu uma bolsa em 1948 para estudar nos Estados Unidos em Berkshire com Aaron Copland, com quem trabalhou principalmente orquestração. Ainda nos Estados Unidos teve aulas com Peter Menin (1923 - 1983), discípulo de Nadia Boulanger, que seguia uma linha neoclássica. Em 1952 foi para Londres continuar sua formação com Lennox Berkeley (1903 - 1989). Como é possível perceber, Edino Krieger esteve no exterior nos anos 1950 em um período anterior ao aparecimento do sonorismo no país. Krieger, em entrevista, comentou ter ouvido pela primeira vez uma gravação da obra *Threnody* de Penderecki nos anos 1960 quando estava no Brasil.

Marlos Nobre, que recebeu uma bolsa da Rockefeller Foundation em 1963 para estudar em Buenos Aires, considera que esta tenha sido a grande abertura de sua vida por ter tido aulas com Ginastera e Messiaen no Instituto Torcuato di Tella. O compositor ao comparar as experiências de aluno com Koellreutter e com Guarnieri às que teve com Ginastera, comentou que o professor argentino não discutia estilo, não impunha nada ao aluno. Ginastera trabalhava questões técnicas de composição aconselhando os alunos e não impondo algum estilo. Marlos Nobre ouviu a música de Penderecki ainda em Buenos Aires e a obra *Ukrimakrinkrin* (1964) já apresenta uma notação com certa influência da grafia musical polonesa. Posteriormente, viajou à Europa em 1966. Esteve na Tchecoslováquia representando o Brasil no *Festival Primavera de Praga*, onde ouviu os *Jogos Venezianos* de Lutosławski dirigidos pelo próprio compositor. Esteve na Polônia onde entrou em contato com Górecki do qual recebeu mais informações sobre a música polonesa. Esteve na Alemanha Oriental participando de um Simpósio, onde comprou muitas partituras dos compositores poloneses. Ainda esteve em Paris na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO apresentando a obra *Ukrimakrinkrin*.

Almeida Prado comentou sobre a dificuldade de encontrar uma alternativa para a escola de linha nacionalista formada em torno de Guarnieri. Ao ter uma obra rejeitada o compositor, decide deixar as aulas.

Guarnieri, nesta obra, achou que eu tinha extrapolado ordens, os limites do verde, amarelo, azul e branco, todo nacionalista entrando em conflito, eu disse - Vou estudar com Ginastera... – Foi um escândalo, fui amaldiçoado.

Fui atrás do Ginastera porque Marlos Nobre havia me escrito da Argentina uma carta onde ele dizia que estava adorando o Torcuato di Tella. Fui a Buenos Aires, mas o Ginastera não estava mais lá. Voltei e não procurei mais Camargo Guarnieri. Resolvi seguir outro caminho e me aconselhar informalmente com Gilberto Mendes... O Gilberto não gostava de dar aulas... O Koellreutter que era uma segunda opção estava na Índia, Então não tinha mais ninguém com quem estudar composição a não ser Camargo Guarnieri. O Cláudio Santoro estava na Europa, então fui atrás do Gilberto... ¹²

Posteriormente Almeida Prado seguiu para Paris para estudar composição com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen, onde permaneceu de 1969 até 1973. É possível supor que Almeida Prado tenha entrado em contato com o sonorismo no período no qual passou na França, pelos relatos das entrevistas neste trabalho a música dos poloneses era amplamente difundida nos grupos de música contemporânea de todo o mundo. Outra possibilidade é a de que tenha entrado em contato com o sonorismo antes de sua partida para a Europa, pois como Krieger mencionou em entrevista, ouviu obras de Penderecki em gravações, no Brasil, nos anos 1960.

Lindembergue Cardoso estava fora desse eixo Rio – São Paulo, estudou com Ernst Widmer recebendo educação formal na Bahia, onde se graduou pela Universidade Federal da Bahia. Provavelmente, entrou em contato com o estilo polonês através do professor e compositor Ernst Widmer.

3.1.3 A passagem de Penderecki pelo Brasil

O compositor polonês, Penderecki, veio ao Brasil em 1969 para ser membro do júri do I Festival da Guanabara. A terceira hipótese era de que sua passagem pelo Brasil tenha influenciado os compositores brasileiros. Essa suposição revelou-se improcedente.

Os Festivais da Guanabara idealizados por Edino Krieger foram eventos de música contemporânea brasileira dos mais importantes para os compositores brasileiros. Foram criados nos moldes dos Festivais de Música Popular Brasileira, com a apresentação de composições inéditas, o julgamento das mesmas por um júri internacional e premiação.

¹² ENCONTROS/DESENCONTROS. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Organizado por Carole Gubernikoff. Rio de Janeiro: Funarte, Uni-Rio, 1996. p. 53-4.

Em 1967 e 1968 participei, por acaso, de dois Festivais Internacionais da Canção Popular, no Maracanãzinho. O primeiro por sugestão de Vinícius de Moraes, que, a meu pedido, fez uma letra para um arranjo coral que fiz de uma fuga em ritmo de marcha-rancho, original para piano. Ele mesmo inscreveu a música, com o título de Fuga e Anti-fuga, que obteve medalha de ouro. Essa experiência me levou a pensar num grande festival também para a música clássica. Fiz o projeto do I Festival de Música da Guanabara e o levei ao então Secretário de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, Gama Filho, que imediatamente o aprovou. Assim se realizaram os Festivais de Música da Guanabara, em 1969 e 1970. O Festival oferecia os melhores prêmios já concedidos no Brasil para compositores.¹³

Foi com o prêmio em dinheiro pelo primeiro lugar com a obra *Pequenos Funerais Cantantes* em 1969, que Almeida Prado pôde estudar com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen na França. Fato que foi decisivo para a carreira deste compositor que certamente é uma das figuras mais importantes da música brasileira da segunda metade do século XX.

Os Festivais foram igualmente importantes para que os compositores conhecessem as obras uns dos outros. O *Grupo da Bahia* que até então se encontrava isolado do eixo Rio – São Paulo esteve presente no Festival apresentando suas obras. Almeida Prado demonstrou sua admiração pelas misturas musicais realizadas pelo grupo bahiano.

Quando, por exemplo, a turma da Bahia surgiu no Festival da Guanabara, foi para mim uma revelação extraordinária da mistura, que eu não sabia que poderia ser feita, das novas técnicas seriais com o folclore. Foram vocês, da Bahia, os primeiros a colocarem isto na música. A Escola da Bahia... Jamary, com Lindembergue, Fernando Cerqueira, eram todos jovens, misturavam pontos de candomblé com eletroacústica, com música serial, quer dizer, era um Pós-Moderno de folclore da Bahia com a música dodecafônica... A Escola da Bahia liderada por Widmer influenciou a música brasileira, os jovens que emergiram naquela época, e as bienais que começaram a surgir em 1975, logo depois.¹⁴

¹³ CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA. Disponível em www.promusica.org.br/jornal/190/entrevista.php. Acesso em 23/05/2011.

¹⁴ ENCONTROS/DESENCONTROS. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Organizado por Carole Gubernikoff. Rio de Janeiro: Funarte, Uni-Rio, 1996. p 60.

Edino Krieger constituiu um júri internacional, por haver premiação e por ser a primeira vez que se fazia um Festival como aquele no Brasil. Para a primeira edição foi convidado um júri internacional do qual Penderecki fazia parte.

O crítico musical do jornal *Correio da Manhã*, Eurico Nogueira França, escreveu sobre a presença do compositor polonês no Festival.

Sem dúvida é interessante ver-se Penderecki no camarote, embora não saibamos o que ele possa estar pensando de certa música que ouve. Mas seria muito mais interessante se ouvíssemos uma de suas impressionantes composições, então, sim – dever-se-ia supor – estaríamos no âmbito de um festival, ou de um grande concerto. Mas convidar Penderecki a vir à Guanabara ouvir música, ou o que se rotula de música, e não para que ele nos traga a sua própria música, é um contra-senso tão grande como se trouxéssemos, por exemplo, a nossa Marta Haydée para que ela assistisse, de camarote, a uma disputa entre o corpo de baile do Teatro Municipal e, digamos, o corpo de baile do Castro Alves, da Bahia.¹⁵

É possível perceber através do relato de França que Penderecki não interagiu com o público nem com os compositores presentes, até mesmo pelo fato de ser jurado. Marlos Nobre comentou em entrevista que Penderecki votou na música que escolhera e se ausentou do Teatro Municipal imediatamente, vindo a comentar sobre o Festival com Nobre somente meses depois em Buenos Aires.

A influência da música polonesa é anterior à vinda de Penderecki ao Brasil. Na primeira edição do Festival, Marlos Nobre recebeu o segundo prêmio com a estréia da obra *Concerto Breve* interpretada pela Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como regente Armando Krieger e como pianista Arnaldo Estrella. Esta obra já apresenta influência do *sonorismo* polonês, bem como a obra que enviou ao Festival para a sua segunda edição, *Mosaico*.

3.1.4 A Rádio MEC

Outro meio de difusão da música polonesa de vanguarda foi a Rádio MEC. Como se pôde verificar nas entrevistas com Marlos Nobre e Edino Krieger, ambos relataram que recebiam discos do Festival Outono de Varsóvia que eram enviados regularmente logo após o término do evento na Polônia. Esta hipótese não está presente no artigo de Marcos Lucas, porém será levada em consideração, pois foi

¹⁵ FRANÇA, Eurico Nogueira. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 27/05/1969.

mencionada por ambos compositores.

O Grupo Música Viva mantinha um programa na Rádio MEC. Em entrevista, Edino Krieger lembra que em algumas dessas audições foram incluídas obras de compositores poloneses.

Nós tínhamos um programa da Rádio MEC, chamado Música Viva, que era organizado pelo Grupo Música Viva. Produzido por nós, cada semana uma pessoa organizava. Ou era eu, Koellreutter, Cláudio Santoro, Eunice Katunda. Muito frequentemente apresentávamos Lutoslawski, fazíamos comentários. Penderecki. Górecki. O quarteto de cordas de Grażyna Bacewicz. Enfim, nós apresentávamos o que havia disponível aqui de música contemporânea que conseguíamos através de Embaixadas. A princípio era muito difícil de conseguir por que era um tipo de música que interessava a uma pequena parcela do público. Então, apresentávamos semanalmente essas gravações nos programa Música Viva da Rádio MEC. Nós recebíamos na rádio também os discos com os programas do Festival Outono de Varsóvia, que é uma coisa admirável, pois depois de um concerto a música já era gravada e estava à disposição.¹⁶

O compositor Marlos Nobre confirma o que já havia sido mencionado por Edino Krieger. Nobre foi funcionário da Rádio MEC e lembra que recebia todos os anos os discos do Festival Outono de Varsóvia e realizava programas de rádio sobre as obras.

Eu recebia os discos do festival. O Festival de Varsóvia me mandava religiosamente aqueles discos que eles editavam. Eu tocava integralmente esses discos. O que tocava lá tocava aqui. De 71 até 91. Eu não escrevia os programas, eu falava sobre o compositor, sobre a obra, sobre o estilo. Eu ouvia a obra e a descrevia. No caso dos festivais não tinha encarte, era somente o LP, o nome dos autores e das obras, não havia comentários, às vezes eu não conhecia o compositor. Eu tinha muito contato com o pessoal da Embaixada da Polônia, eu pedia informações para o Associação dos Compositores Poloneses, vinha tudo em polonês e ele traduzia para mim. Então eu transmiti esses festivais de 71 a 91, 20 anos.¹⁷

3.2 ENTREVISTAS

¹⁶ Em entrevista concedida à autora em 11/02/2011.

¹⁷ Em entrevista concedida à autora em 10/02/2011.

3.2.1 Edino Krieger

O compositor Edino Krieger iniciou seus estudos ainda em Brusque com seu pai. Aos 14 anos de idade realizou um concerto em Florianópolis onde recebeu uma bolsa para continuar seus estudos de música no Rio de Janeiro no Conservatório Brasileiro de Música. Através da trajetória do compositor é possível perceber as posturas ideológicas, políticas e musicais envolvendo Koellreutter e Guarnieri.

Ele (Koellreutter) me informou sobre o processo de evolução da linguagem, da experiência de Wagner com *Tristão e Isolda*. Como consequência disso Schoenberg propôs uma nova linguagem, uma nova técnica que era o da utilização dos 12 sons. Eu comecei a fazer exercícios, para me familiarizar com essa nova técnica. Tenho um trio para sopros, uma sonatina para flauta, um epigrama para flauta e um quarteto de cordas. Várias peças nessa linguagem dodecafônica. Foi para mim uma fase experimental. Em 1948 quando eu fui para os Estados Unidos, com uma bolsa para Juilliard, Koellreutter me aconselhou a escolher um professor que não fosse especializado em dodecafonismo, pois essa era uma informação que eu já tinha. Para diversificar e ter novas experiências, eu devia escolher um outro professor. Eu fui estudar com Peter Menin, discípulo de Nadia Boulanger que tinha uma linha totalmente neoclássica. Eu fui então deixando o serialismo gradativamente.¹⁸

Assim como outros compositores, Edino Krieger teve a oportunidade de estudar no exterior e aprofundar seus conhecimentos composicionais. Esteve em Berkshire – Massachusetts, Juilliard School – New York e Londres. Edino Krieger comenta em seu depoimento que esteve na Polônia em 1955, 10 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, obteve o prêmio Internacional da Paz por sua canção sobre um poema de Rosenberg.

Em 1955 eu recebi uma bolsa para estudar em Londres, mas eles não davam passagem. Então eu fiquei sabendo de uma delegação brasileira que ia para o Festival da Juventude em Varsóvia. Eu me informei, eu era muito amigo do Jorge Amado, do Arnaldo Estrela, esses artistas, o pessoal da esquerda cultural brasileira. O Jorge me disse que haveria um Festival em Varsóvia, que a passagem era bem baratinha, era um navio francês. A delegação iria viajar na terceira classe, no porão, mas em compensação a passagem era baratíssima. Fomos até a França, onde pegamos um trem e viajamos três

¹⁸ Em entrevista concedida à autora em 11/02/2011.

dias e três noites até chegar a Varsóvia.

O compositor entrou em contato com a música polonesa de vanguarda a partir de 1965, quando começou a se interessar pela música de Penderecki e Lutosławski.

Eu comecei a conhecer o Penderecki através de uma peça que me impressionou muito, *Thredony para as Vítimas de Hiroshima*, é uma peça onde ele usa uma porção de recursos novos, uma notação musical muito diferente. Eu tinha gravação e também partituras. Essa foi a segunda obra que mais me marcou. E quando eu ouvi essa peça do Penderecki, ela também teve uma influência muito forte. Era uma música que trazia muitas novidades, mas uma novidade muito marcante. A partir daí comecei a ouvir mais e me interessar pela produção musical de Penderecki. No fim dos anos 1950 eu fiz uma peça chamada *Três imagens de Nova Friburgo*. É a obra que tem influência direta de Penderecki, que apresenta não somente os *clusters*, os blocos sonoros, mas também a grafia, que são grafias econômicas. Por meio de gravações entrei em contato com a obra de Lutosławski. Com ele não tive maiores afinidades ou de forma tão direta como com Penderecki.¹⁹

Edino Krieger foi o idealizador do Festival da Guanabara que trouxe ao país importantes nomes da música contemporânea mundial para participar do júri, como é o caso de Penderecki.

Como era a primeira vez que se fazia um grande Festival de Música Brasileira, e era um Festival com premiação, resolvi constituir um júri internacional. Eu convidei o Penderecki da Polônia. A música dele já era muito conhecida, principalmente pelas pessoas interessadas em música de vanguarda, não era uma música tocada pelas orquestras, mas ele nunca tinha vindo à América do Sul, eu acho. Eu tinha uma grande admiração pela música dele, desde os anos 1950. Através da Embaixada, eu procurei localizar o Penderecki e mandei uma correspondência oficial. Ele respondeu que aceitava então nós mandamos as passagens e o cachê. Convidei vários compositores. E foi constituído então um grande júri internacional. Almeida Prado recebeu o primeiro lugar, com a obra *Pequenos Funerais Cantantes*. Foi uma coisa inédita, com 14 obras finalistas. Primeiro fizemos um júri preliminar brasileiro, escolhendo 14 obras. Foi um trabalho fantástico realizado pelo coro e orquestra do Teatro Municipal. Convidei os melhores regentes e solistas como Eleazar de Carvalho e Arnaldo Estrela. Foi um concurso de alto nível. O prêmio deveria equivaler hoje a uns 50.000

¹⁹ Em entrevista concedida à autora em 11/02/2011.

dólares. Almeida Prado passou vários anos em Paris com esse prêmio. Ele dizia que tinha três opções, que iria comprar um pequeno apartamento para ele, um carro zero quilômetro, ou iria para a Europa estudar. E ele optou pela terceira hipótese e realmente foi uma experiência definitiva para a música dele. Estudar com Messiaen que foi a maior influência dele.²⁰

A trajetória de Edino Krieger ainda apresenta mais uma ligação com a Polônia, pois recebeu uma Condecoração do Governo Polonês através de um amigo polonês, o violinista Jerzy Milewski.

Recebi essa condecoração, por indicação de um violinista polonês muito amigo nosso Jerzy Milewski. Ele que gravou as *Sonâncias* para violino e piano, que são dedicadas a ele e que também tem coisas da escrita pendereckiana. Fui indicado por ele para receber esta Comenda do Mérito Cultural da Polônia pelo prêmio que havia recebido em Varsóvia em 1955 e também por esta ligação com Penderecki. Eu a recebi aqui no Rio de Janeiro no Consulado Polonês.²¹

3.2.2 Marlos Nobre

Para chegar ao momento no qual o compositor Marlos Nobre entrou em contato com a música polonesa de vanguarda é necessário compreender sua formação e atuação como compositor.

Nascido em Pernambuco, Nobre iniciou sua formação musical em Recife com o Padre Jaime Diniz (1924 - 1989) em 1953, com quem estudou por oito anos obtendo uma sólida formação teórica. O compositor entrou em contato com a técnica dodecafônica com seu professor e afirma ter sido Diniz, o primeiro a trazer o conhecimento sobre a técnica de 12 sons para o Brasil.

No ano de 1960 a obra *Nazaretiana* recebeu o primeiro prêmio no Concurso da Sociedade Germano-Brasileira em Recife que consistia em participar de um Curso em Teresópolis ministrado por Koellreutter. É possível perceber o teor da discussão entre nacionalistas e dodecafonistas pela maneira como Koellreutter abordava o ensino da composição. Marlos Nobre tinha opinião estabelecida sobre o assunto e naquele momento de formação estava na busca por conhecimento e não por engajamento em nenhuma das duas linhas (dodecafonismo, nacionalismo) de embate musical presentes no Brasil.

²⁰ Em entrevista concedida à autora em 11/02/2011.

²¹ Idem.

Após esta experiência com Koellreutter o compositor iniciou seus estudos de composição com o representante da outra vertente – a nacionalista – Camargo Guarnieri, que defendia uma postura contrária frente ao dodecafonismo propagado por Koellreutter. Marlos Nobre define sua postura não como nacionalista, mas como brasileira. Compreende-se a dificuldade dos jovens compositores em sua formação, tendo que assumir posturas quase que doutrinárias em relação à composição.

Nacionalismo significa, uma espécie de teoria estética, uma corrente estética, na qual você quer, objetivamente, fazer música nacionalista brasileira, quer dizer, música nacionalista baseada em folclore, baseada em temas brasileiros. O nacional para mim era o brasileiro inconsciente. A inconsciência, o fruto da minha vivência musical, mental. A minha vivência fazia no meu cérebro uma espécie de fermento. (Isso eu estudei depois, na época eu não tinha noção disso). Tudo que eu ouvia na rua, eu morava em uma rua onde passava maracatu, aquilo entrou no meu sangue, apesar da minha família ser de origem holandesa, mas eu sou mais brasileiro do que muito brasileiro. A minha avó falava alemão em casa, mas eu ficava na rua dançando frevo, maracatu. Isto se incorporou a minha linguagem. O nacionalismo é uma imposição do estilo. A minha filosofia desde esta época era, nem um, nem outro. Eu não era nem Koellreutter, nem Guarnieri, mas estudei com os dois para tirar as minhas dúvidas.²²

Nem Koellreutter, nem Guarnieri apresentavam soluções para o caminho que a música brasileira deveria seguir, esta contrariedade de opiniões não favorecia o aprendizado musical, deixando os jovens sem alternativa de estudo. Muitos deles tiveram oportunidade de estudar no exterior. Marlos Nobre ganhou uma bolsa da *Rockefeller Foundation* em 1963 para estudar em Buenos Aires no Instituto Torcuato di Tella que era considerado um dos melhores centros de estudo latino-americanos para o estudo da música contemporânea. Oportunidade que o compositor considera como crucial na sua formação, pois no Instituto esteve em contato com os grandes nomes da música contemporânea daquela época: Alberto Ginastera (1916 - 1983), Olivier Messiaen (1908 - 1992), Aaron Copland (1900 - 1990), Luigi Dallapiccola (1904 - 1975) e Bruno Maderna (1920 - 1973).

A maioria dos compositores nos anos 1950-1960 tinha opinião a favor ou contra o serialismo integral, que era apontado por Boulez e seus discípulos como

²² Em entrevista concedida à autora em 10/02/2011.

umas das únicas saídas para a música contemporânea. Marlos Nobre é enfático ao afirmar que Darmstadt e o serialismo afastaram o público da música contemporânea.

A primeira fase musical da obra de Marlos Nobre (1959-63) apresenta características tradicionais de escrita e de linguagem. Após esse período sua obra entra em uma nova fase (1964) na qual percebe-se uma mudança. A diferença principal entre essas duas fases é a nova maneira com que o compositor trata o material sonoro o que exige uma notação distinta da tradicional. As obras desta fase apresentam blocos sonoros, *clusters*, caixinhas de repetição e muitos efeitos nas cordas. São dessa fase as obras: *Ukrimakrinkrin* (1964), *Convergências* (1968), *Rhythmetron* (1968), *Concerto Breve* (1969), *Ludus Instrumentalis* (1969), *Mosaico* (1970), *In Memoriam* (1973-76), *Sonâncias I, II, III* (1972), *Biosfera* (1970).

O compositor menciona em seu sítio eletrônico que “os compositores do século XX que mais o influenciaram foram Debussy, Bartók e Lutosławski, pois inovaram a linguagem sem romper com a mais elevada tradição”.²³ E, revela nesta entrevista como entrou em contato com a obra dos poloneses, Penderecki e Lutosławski, em viagens ao Leste Europeu, à Tchecoslováquia, à Polônia e à Alemanha Oriental. Marlos Nobre esteve em contato com a obra dos compositores atrás de cortina de ferro em festivais, através de gravações, partituras ou o contato direto com os próprios compositores.

Quando eu estive em Buenos Aires, tive contato com a escola polonesa, escutei *Threnody* do Penderecki. Para mim foi um impacto. Isso foi em 1963, 1964. Em 66 fui convidado para o Festival de Praga. Lá tive contato com os professores de Praga, e com a Polônia. As editoras e os festivais tocavam obras de compositores poloneses, como Penderecki, Lutosławski, Tadeusz Baird, Górecki. Uma obra fundamental para mim que eu ouvi no festival de Praga foi, *Jogos Venezianos* de Lutosławski, dirigida por ele. Eu fiquei fascinado: é isso que eu quero. Essa escritura que vinha sendo trabalhada pelos poloneses há algum tempo entre eles. Um dos garotos disse “você vai a uma reunião *underground* nossa, não é nada oficial, nós passamos às 20:00 horas no hotel”. Pareciam que estavam fazendo alguma coisa errada. Levaram-me de bicicleta na casa de um deles, um gravadorzinho, tinham pouco dinheiro. Eu ouvi a obra de compositores Tchecos, música muito boa, nenhum fez sucesso internacional o que é estranho. Eles disseram “tem também a escola polonesa que você tem que conhecer”. Eu ouvi lá poloneses. *Threnody para as Vítimas de Hiroshima*, *Anaklasis*, *Fluorescências*, uma obra magnífica, que me impressionou muito. O *Te Deum*. E *Jogos*

²³ MARLOS NOBRE. Disponível em: www.marlosnobre.sites.uol.com.br. Acesso em 29/05/2011.

Venezianos de Lutosławski. . Eu fui então para a Alemanha Oriental, por que eu fui convidado para um Simpósio e lá eu fui a uma escola de música onde havia muitas partituras baratas, inclusive dos poloneses. Eu comprei tudo que tinha. Quando eu entrei em contato com isso, eu pensei, é isso. Eu tinha escrito o *Ukrimakrinkrin* em Buenos Aires, em 64 com uma linguagem serial bem avançada. Fui posteriormente para Paris para a Tribuna de Compositores em Paris, eu apresentei *Ukrimakrinkrin*. Ficou em 10 lugar dentre 68 obras. Escrevi *Mosaico* sob forte influência da escola polonesa, sobretudo de Penderecki, mas mais Lutosławski.²⁴

O Festival da Guanabara foi certamente um evento que marcou época na música contemporânea brasileira. Marlos Nobre ganhou o segundo prêmio em 1969 com o *Concerto Breve*, Penderecki era um dos membros de júri internacional. O compositor brasileiro não entrou em contato direto com o polonês por ser ele um dos jurados.

Não entrei em contato com Penderecki por que ele era júri, mas vou te contar um segredo. Ele deixou o voto dele por escrito e se mandou. Para quem? Para o *Concerto Breve*. Claro que quem ganhou foi o meu querido Almeida Prado. Com os *Pequenos Funerais Cantantes*. Eu escrevi o *Concerto Breve* na época que Armstrong foi para a lua, eu pensei, já que esse cara meteu o pé na lua, tudo é possível. Então eu escrevi o final do concerto breve, que é só cluster. O Almeida Prado foi lá em casa, quando eu toquei para ele, ele enlouqueceu. Pediu para usar, o que vemos hoje nas cartas celestes. A primeira *Carta Celeste* foi inspirada no *Concerto breve*. Ele ganhou o primeiro prêmio e eu ganhei o segundo. Foi um escândalo. Estavam presentes Mignone, Guerra-Peixe, aquela coisa mais tradicional. Foi uma festa, o público aplaudiu por 12 minutos, mais do que a duração da obra, eu tenho o disco original. Esses festivais no Rio de Janeiro, pareciam o Maracanã. Uma coisa impossível hoje. Então, o Penderecki sumiu, deixou o voto para o *Concerto Breve*, ele me conhecia, eu tinha encontrado com ele na Polônia em 66, mas ele não falou comigo. Em 1970 nos encontramos em Buenos Aires, foi quando tocou *Mosaico* no Teatro Colón e ele estava lá. Ele disse “que obra, você ganhou?”. Não. Você não deveria ter saído eu disse para ele, você deveria ter ficado lá, teria sido diferente, por que bateria o pé, por que ele é um homem respeitado. Ele disse que não ficou por que tinha outros compromissos.²⁵

Marlos Nobre atuou não somente como compositor, mas também como

²⁴ Em entrevista concedida à autora em 10/02/2011.

²⁵ Em entrevista concedida à autora em 10/02/2011.

funcionário de órgãos públicos como a Rádio MEC, Funarte e esteve à frente da Orquestra Nacional. Informa que em seus trabalhos nestas instituições propagou a música polonesa de vanguarda.

Eu convidei Eleazar de Carvalho ele fez os *Jogos Venezianos*, com a Orquestra Nacional. Morelenbaum fez a *Primeira Sinfonia* de Lutosławski e *Threnody para as Vítimas de Hiroshima* de Penderecki. Além disso, eu era produtor de programas, eu apresentei muitas obras polonesas. Eu coloquei tudo que você possa imaginar.

3.3 O GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA E O USO DAS TÉCNICAS SONORISTAS

No início dos anos 1950, Koellreutter começou a ministrar Seminários de Música na Universidade Federal da Bahia. Para dar continuidade a essas atividades convidou o compositor Ernst Widmer para vir ao Brasil ensinar música. O compositor suíço chega ao país em 1956 e passa a lecionar matérias teóricas e piano dando continuidade ao trabalho de formar uma escola de composição na Bahia.

Era um momento importante para a cultura da capital bahiana, pois havia muitas personalidades artísticas em atividade no local, como conta Wellington Gomes em sua tese de Doutorado

O vanguardismo da música erudita com o pioneirismo de H. J. Koellreutter; as contratações de Yanka Rudzka para a Escola de Dança e Martins Golçalves para a Escola de Teatro; a figura de Agostinho da Silva na criação de CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais; o modelo de uma educação de características inovadoras através da Escola Parque, por Anísio Teixeira; destaca também figuras representativas no campo da música popular – Dorival Caimmy, João Gilberto e os tropicalistas; da literatura – Jorge Amado; do cinema – Glauber Rocha; e muitas outras figuras e fatos.²⁶

Gomes traça um paralelo entre a efervescência cultural e o aparecimento do Grupo de Compositores da Bahia. O ensino de música iniciado por Koellreuter e continuado por Widmer culmina no surgimento de uma vanguarda musical que ocorreu na Bahia pela atividade dos compositores bahianos entre 1966 e 1973. Os

²⁶ GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. 148p. Tese de Doutorado (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2002, pg 6.

compositores pertencentes ao Grupo eram: Ernst Widmer (1927 – 1990), Fernando Cerqueira (1941), Jarmy Oliveira (1944), Milton Gomes (1916 – 1973), Rinaldo Rossi (1945 – 1984), Nicolau Kokron Yoo (1936 – 1971), Antônio José Santana Martins (1936), Lindembergue Cardoso (1939 – 1989), Carlos Rodrigues de Carvalho (1951), Walter Smetak (1913 – 1984).

Uma das características do Grupo eram as “novas aventuras de experimentação”²⁷. Os compositores não conheciam fronteiras, misturavam todos os estilos, folclore e música brasileira com dodecafonismo, serialismo e eletroacústica. A partir de 1967 é possível notar que as composições apresentam uma notação distinta da tradicional, parecida com a usada pelos sonoristas. O compositor Jarmy de Oliveira comenta em entrevista sobre essa notação

As pessoas pensam que fomos influenciados pela escrita polonesa, mas era uma coincidência muito grande. Encontram-se algumas obras nossas anteriores a 1968 usando notações semelhantes, não iguais, mas com alguma semelhança, ao que nós chamávamos de notação proporcional, prolongamento...²⁸

Contudo, Jarmy comenta ter entrado em contato com a música de Penderecki pela primeira vez em Curitiba.

Entramos em contato com a música de Penderecki em Curitiba. Havia um crítico de arte que escrevia para o principal jornal de Curitiba, nos anos de 1968. Ele havia conseguido uma gravação da *Paixão Segundo São Lucas*. Nesta época algumas pessoas estavam trabalhando no curso, eu o Widmer, e mais algumas pessoas, não me lembro exatamente agora. Ele nos convidou para escutar essa obra de Penderecki. Todos gostaram muito da obra. Quando Widmer foi a Europa ele comprou a partitura, foi quando descobrimos que a notação de Penderecki era muito semelhante a que nós estávamos utilizando.²⁹

Oliveira comenta que quando entraram em contato com as partituras começaram a utilizar a mesma grafia que a dos poloneses, deixando de lado a notação anterior ao contato com o texto musical polonês. Pode-se notar a partir de então a

²⁷ GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. 148p. Tese de Doutorado (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2002, pg.6

²⁸ Em entrevista concedida à autora em 02/06/2012.

²⁹ Idem.

influência do sonorismo nas composições do Grupo de Compositores da Bahia. Jamarly lembra que a Widmer passa a utilizar a notação polonesa somente depois de 1970

Widmer só veio a usar essa notação depois do I Festival da Guanabara. Todos nós usávamos, o Widmer não. Somente depois do I Festival ele começa a utilizar a notação. A obra dele era totalmente suíça, comportada. No II Festival da Guanabara há uma mudança total de notação, a influência polonesa é evidente.³⁰

A análise realizada por Gomes da obra *Quasars* confirma o comentário de Jamarly sobre a mudança de notação.

Em *Quasars* (1970), de Ernst Widmer, já é possível observar uma série de recursos instrumentais que são utilizados como meios para estabelecer a idéia composicional desta obra – *vibrato repentino, breve e violento* (sopros), *vibrato largo e ritmado* (cordas), *atrás do cavalete* (cordas), *col legno* (cordas), *som mais grave e mais agudo possível* (quase todos, menos cordas), *arco friccionado com muita força* (cordas), *soprar sem tirar som* (sopros), *tocas nas chaves* (sopros), *tocar com os dedos* (percussão), *prato suspenso com arco de contrabaixo* (percussão), *tocar com punhos ou antebraços* (piano), são muitos dos recursos espalhados por toda obra.³¹

Outras obras da produção do grupo apresentavam notação distinta, assim como a composição *Procissão das Carpideiras* (1969) de Lindembergue Cardoso que foi apresentada no I Festival da Guanabara. A obra apresenta muitas características e recursos do sonorismo polonês.

Em *Procissão das Carpideiras*, muitos são os recursos de indeterminação utilizados: *glissandos* de resolução indeterminada podem ser observados na parte do contralto solo, na parte do coro de sopranos e na parte dos tímpanos; *clusters* de altura aproximada, na parte do piano, e de altura indeterminada, na parte do coro de sopranos; o recurso de notas extremas (mais agudo ou grave possível), sem altura determinada, na parte de sopranos, na parte das cordas e na parte dos tímpanos; e finalmente a adição de instrumentos não convencionais de altura indeterminada – uma enxada e uma folha-de-flandres.³²

³⁰ Em entrevista concedida à autora em 02/06/2012.

³¹ GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. 148p. Tese de Doutorado (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2002. p. 51

³² GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. 148p. Tese

O Grupo de Compositores da Bahia realizou um movimento de música contemporânea importante, estando fora de eixo Rio-São Paulo. Pela distância geográfica não recebiam muitos matérias, principalmente os vindos da Polônia. Entraram, contudo, em contato com a música polonesa de Penderecki, sendo ela incorporada na produção musical do grupo e exercendo influência na escrita e na linguagem estética dos compositores.

4 ANÁLISE DAS OBRAS

Serão analisadas três obras de compositores brasileiros que apresentam influência do sonorismo polonês: *Canticum Naturale* de Edino Krieger, *Mosaico* de Marlos Nobre e *Amém* de Almeida Prado.

4.1 EDINO KRIEGER – *Canticum Naturale* (1972).

A obra *Canticum Naturale* “foi composta por encargo da Orquestra Filarmônica de São Paulo, para a temporada comemorativa do Sesquicentenário da Independência. Concluída a 28 de março de 1972. Motivada em elementos sonoros ambientais da região transamazônica. Duração aproximada: 12 a 15 minutos.”³³ A estréia da obra deu-se no Teatro Municipal de São Paulo, sob a regência de Jaques Bodmer. A composição está dividida em dois movimentos: “Diálogo dos pássaros” e “Monólogo das águas”. É interessante destacar que no “Diálogo dos Pássaros”, o compositor se utiliza de marcações ao invés de compassos, marcações estas que duram segundos pré-estabelecidos, assim como nas obras sonoristas. Já no “Monólogo das Águas”, o compositor se utiliza de compassos, na sua forma tradicional.

O compositor emprega uma grande orquestra romântica para a execução da obra. As madeiras se utilizam de suas extensões: as flautas são complementadas pelo piccolo, os oboés pelo corne-inglês, os clarinetes pelo clarinete-baixo e os fagotes pelo contrafagote. Os metais aparecem em uma formação tradicional: 4 trompas (uma quinta trompa aparece na segunda seção), 3 trompetes, 3 trombones e tuba. Para aumentar o colorido, pensado em uma obra que descreve os sons da floresta amazônica, o compositor se utiliza de celesta, piano e harpa. As cordas são pensadas em um número grande que comporta até *divisi* a 7 (Exemplo 3).

Destaca-se a modernidade do grupo de percussão e a presença de instrumentos tipicamente brasileiros como reco-reco, matraca e chocalho. A partitura se utiliza de uma escrita tradicional no que se refere aos instrumentos transpositores - o corne-inglês está em fá, os clarinetes em si bemol, as trompas em fá e os trompetes em si bemol – por que os poloneses não costumavam fazer isso.

A partitura apresenta uma bula para os símbolos empregados durante a obra,

³³ KRIEGER, Edino. **Canticum Naturale**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2000. p. 1. Orquestra.

na qual é possível encontrar os mesmos elementos utilizados pelos compositores poloneses.

Exemplo 3 – E. Krieger: *Canticum Naturale*. (“Monólogo das Águas”) Divisi a 7, a 6 e a 5.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked 'div a 7', the middle 'div a 6', and the bottom 'div a 5'. Each staff begins with a piano (p) dynamic, followed by a 'cresc. molto' (crescendo molto) marking, and ends with a fortissimo (ff) dynamic. The notation consists of dense clusters of notes on each staff, with some notes beamed together.

Assim como nas bulas de obras como *Anaklasis*, *Polimorphia* e *Dimensões do Tempo e do Silêncio* de Penderecki, a composição de Krieger utiliza símbolos para efeitos sonoros como: *repetir o grupo de notas o mais rápido possível*; *som superagudo indeterminado*; *vibrato lento com oscilação da afinação*; *oscilato lentíssimo com rebaixamento da afinação*. (Exemplo 4)

Exemplo 4 - E. Krieger: *Canticum Naturale*. Bula

	= Início de sequência
	= Repetir até onde indicar a linha
	= Interromper na linha pontilhada, retomando depois
	= O mais rápido possível
	= Acelerando
	= Nota de duração indeterminada, orientar-se pela disposição gráfica ou pela linha
	= Divisi com entradas sucessivas. Prolongar cada som até formar um bloco (cluster)
	= Som superagudo, indeterminado (salvo outra indicação local)
	= Sons em sucessão rapidíssimas
	= Bloco (cluster) de ataque simultâneo. Entre parênteses, a nota de cada instrumento
	= Bloco (cluster) de sons harmônicos
	= frulato (flutterzunge)
	= Harmônico agudo indeterminado, com glissando
	= Oscilato. Vibrato lento com oscilação da afinação
	= Oscilato lentíssimo com rebaixamento da afinação

4.1.1 Primeira parte – “Diálogo dos pássaros”

No primeiro movimento, não somente os pássaros são retratados musicalmente, mas também outros animais da fauna amazônica. Os pássaros indicados na obra são: siriema, pica-pau, tempera-viola, uru, inhambu, inhambu-preto, galo-do-mato, pássaro-tesoura, sabiá, bacurau, arara, papagaio, quero-quero, uirapuru e vira-folha. Os animais representados são: grilos, rãs, sapos, insetos, javali e papa-formiga.

O título desta primeira parte remete ao trabalho musical que Messiaen realizou ao escrever música baseada no canto dos pássaros. Ao contrário do compositor francês, que foi pessoalmente anotar o canto dos pássaros, Krieger baseou-se nas inúmeras gravações realizadas no Amazonas pelo engenheiro Dalgas Frisch. Messiaen retrata o canto dos pássaros com uma escrita livre, sem notas de referência ou tonalidade, além de empregar duas ou três vozes, imitando os harmônicos do canto dos pássaros. (Exemplo 5).

Exemplo 5 – O. Messiaen. *Petites Esquisses D'Oiseaux* (Pequenos Esboços de Pássaros). Canto sem notas de referência ou tonalidade.

The image displays a musical score for 'Petites Esquisses D'Oiseaux' by Olivier Messiaen. It consists of two systems of piano accompaniment for a single melodic line. The first system is divided into two parts: 'Très lent (♩ = 40)' and 'Un peu vif (♩ = 120)'. The second system is divided into 'Lent (♩ = 54)' and a final section marked with an asterisk (*). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The text 'Rouge gorge' is written above the second system. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Ao contrário, o compositor brasileiro sempre escreve a sugestão do canto dos pássaros em apenas uma voz. Além disso, diferente de Messiaen, Krieger emprega modos e tons para retratar cada pássaro apresentado na obra. A siriema, por exemplo, é retratada pelo clarinete piccolo em mi bemol (marcação 7) e o canto inicia com um quarta justa (ré – sol) e a polarização da melodia é em cima da nota sol (Exemplo 6).

Exemplo 6 - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Diálogo dos Pássaros” - siriema).
Notas escritas e não notas de efeito.



O javali é interpretado pela trompa (marcação 13) e a nota de referência na melodia é sol. (Exemplo 7).

Exemplo 7 - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Diálogo dos Pássaros” - javali).
Notas escritas e não notas de efeito.



O uru é retratado pelo clarinete em si bemol (marcação 14) e fica clara a utilização do modo lídio na construção da melodia. (Exemplo 8)

Exemplo 8 - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Diálogo dos Pássaros” - Uru).
Notas escritas e não notas de efeito.



O sabiá é interpretado pela flauta (marcação 20) e seu canto tem polarização na nota lá. (Exemplo 9)

Os motivos curtos que representam cada pássaro remetem à obra de grandes compositores do início do século XX como Bártok (*Ao ar livre*) e Stravinski (*Sagração da Primavera*), justamente pelo uso dos modos. Os pássaros e alguns animais aparecem como personagens independentes que não interagem entre si, pois não dialogam, nem se utilizam do material temático uns dos outros. Este é um processo comumente utilizado por Stravinski, que em suas obras utilizava-se de três ou mais temas independentes ao mesmo tempo. O movimento não tem forma definida. O que ocorre é uma ambientação tipicamente sonorista, um pano de fundo

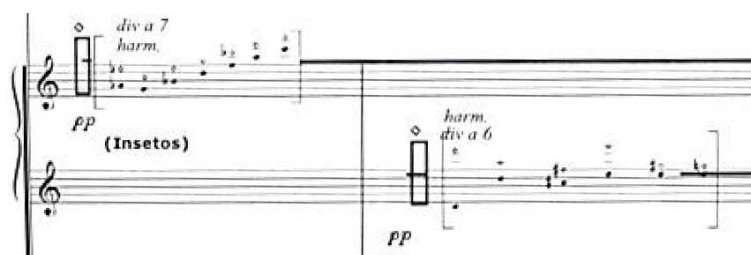
sobre o qual os pássaros e animais fazem suas aparições.

Exemplo 9 - - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Diálogo dos Pássaros” - Sabiá).

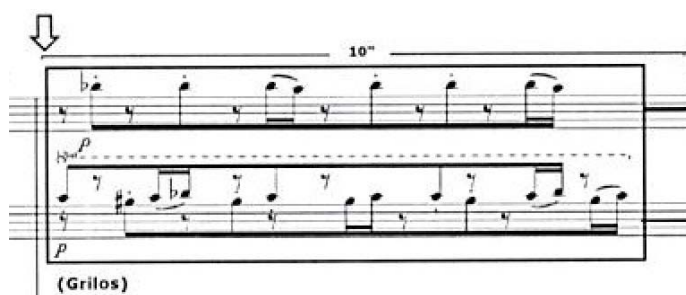


O clima da floresta é realizado por *clusters* de harmônicos nas cordas que o compositor denomina de insetos (Exemplo 10), por improvisações nas flautas e piccolo denominados de grilos (Exemplo 11), por trompetes com surdina, por *glissandos* na harpa, pelo piano, pela celesta e pela percussão.

Exemplo 10 - - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Diálogo dos Pássaros”). Insetos.



Exemplo 11 - - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Diálogo dos Pássaros”). Grilos.



Essa ambientação é realizada para a aparição dos solos que representam pássaros e animais. Aparecem na seguinte sequência: sapos, siriema, pica-pau, tempera-viola, inhambu, javali, uru, galo-do-mato, inhambu-preto, sabiá, bacurau, pássaro-tesoura, choquinhas, papa-formigas, araras, papagaios, quero-quero, vira-folha. As melodias são realizadas pelos instrumentos de madeiras e metais, com excessão do pica-pau, representado pelos blocos de madeira da percussão.

Há um grande *crescendo* (marcação 31) com a mistura dos cantos de todos os pássaros retratados, que resulta em um *fortíssimo*. Neste momento (marcação 33) todos os instrumentos param de tocar (menos as cordas – insetos). É quando entra o solo de flauta representando o uirapuru. Conforme a crença popular da Amazônia, quando o uirapuru inicia seu canto todos os outros pássaros e animais se calam como forma de reverência. É possível que o compositor tenha feito alusão a esta lenda pela maneira como apresenta o solo deste pássaro na obra. Villa-Lobos possui uma peça com o título de *Uirapuru* para orquestra, escrita para balé, na qual retrata o canto do uirapuru também com a flauta. O canto do uirapuru marca o fim do movimento e pode-se dizer que é a coda desta primeira parte.

4.1.2 Segunda parte – “Monólogo das Águas”

O movimento é em forma ABA. Há em todo o trecho, uma polarização sobre a nota mi, sendo que, sobre esta nota, na seção central, chega a sugerir o modo maior, o modo lídio e o modo mixolídio. A parte A inicia-se com outra ambientação que é criada pelos *clusters* realizados pelas cordas da primeira parte que continuam e fazem a ligação com o segundo movimento, por *clusters* no piano e pela entrada de um motivo em fusas nos violoncelos (Exemplo 12) que será desenvolvido na parte A’.

Exemplo 12 - - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Monólogo das Águas”).
Motivo em fusas nos violoncelos



Há uma pausa na ambientação (compasso 10) e um novo material apresenta acordes de quartas nos metais (compasso 12). A ambientação retorna no compasso 15, quando no compasso 21 aparece um material sonoro inusitado – uma série dodecafônica no vibrafone (exemplo 13).

Exemplo 13 – E. Krieger: *Canticum Naturale* (Monólogo das Águas). Série dodecafônica.



Esta série é composta quase que em sua totalidade de sétimas maiores, cada nota tocada no vibrafone é dobrada por algum instrumento de madeira, que segura a nota da série criando um bloco sonoro. A partir de então todo o material sonoro aparece junto, com a série dodecafônica nas madeiras, os acordes de quarta nos metais e o motivo em fusas nas violas e violoncelos. O compositor desenvolve este material, até que no compasso 34 a segunda parte (B) se inicia com uma polarização completa em cima da nota mi, nas trompas, no trombone baixo, na tuba, na harpa, no piano, na celesta e no sino.

No primeiro movimento, “Diálogo dos pássaros”, Krieger utiliza-se da lenda do uirapuru. Na segunda parte, há a entrada de uma voz humana que pode ser entendida como a representação da lenda de Iara, rainha das águas. A partir da entrada deste canto a música assume um caráter completamente modal, polarizado na nota mi, que aparece ora em modo lídio, ora em modo mixolídio (a mistura de modos típica da música nordestina). A melodia é acompanhada por um ostinato da nota mi em vários instrumentos: na harpa, no xilofone, na tuba, no grave do piano em oitavas e no contrabaixo. A nota mi é constante e esta seção termina com uma cadência em mi mixolídio (exemplo 14).

Exemplo 14 - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Monólogo das Águas”). Cadência final mixolídia, solo de soprano.



A parte A' se inicia com o término do canto. O motivo em fusas (exemplo 12) aparece nos violoncelos como anteriormente, mas desta vez não permanece neste instrumento. O motivo é desenvolvido a partir de diferentes notas e começa a aparecer gradativamente nos registros agudos e graves: nas violas, nos violinos (segundos e primeiros), nas flautas, nos fagotes e nos contrafagotes. Este motivo passa a ser desenvolvido pelas madeiras, enquanto as cordas realizam variações rítmicas em colcheias (compasso 91), em tercinas (compasso 95) e novamente em fusas (compasso 97). No compasso 101 aparecem os acordes de quartas. A superposição dos acordes de quartas e dos motivos em fusas, levam a um grande crescendo que desencadeia no ponto mais sonoro da obra, a coda.

O primeiro movimento apresenta características do sonorismo, com o uso de alguns efeitos como: o uso de *clusters*, blocos sonoros e repetições aleatórias. O segundo movimento perde o caráter sonorista da peça ao empregar modos, tonalidades, acordes de quarta e a série dodecafônica. Contudo, a coda é a parte mais sonorista da obra. É realizada pela sucessiva entrada das famílias de instrumentos, com caixas de repetições aleatórias, que formam uma massa sonora característica dos compositores poloneses. Tem seu início com uma cadência aleatória (furioso) na percussão, no piano e na celesta. (Exemplo 15).

Exemplo 15 - E. Krieger: *Canticum Naturale* (“Monólogo das Águas”).

A harpa inicia *glissandos* que vão aos registros extremos do instrumento. As cordas fazem uma entrada com um *cluster*, assim como os metais e as madeiras. Nos últimos cinco compassos a orquestra faz um *glissando* do registro grave ao agudo, terminando abruptamente em um acorde de notas indefinidas.

Esta é uma obra única na produção musical de Edino Krieger, no que se refere ao contínuo uso de materiais sonoristas. No entanto vale a pena lembrar que o caráter brasileiro está marcado, sobretudo na parte do canto (solo de soprano). O material sonorista está a serviço, portanto de uma caracterização musical nacional.

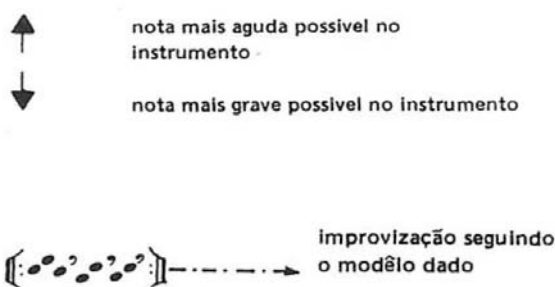
4.2 MARLOS NOBRE – *Mosaico* (1970)

A obra *Mosaico* faz parte da segunda fase da produção artística de Marlos Nobre. Apresenta um compositor com completo domínio das técnicas composicionais modernas e das correntes mais avançadas do seu tempo, trabalhando nesta peça a linguagem musical sonorista. Foi estreada no II Festival da Guanabara, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, executada pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Armando Krieger.

A composição é dividida em três partes - *Densidades*, *Ciclos* e *Jogos* – que são ligadas por transições. Não há pausas entre um movimento e outro. A execução da obra é realizada por uma grande orquestra tipicamente romântica, composta por torno de 90 músicos ou mais. O compositor utiliza as madeiras a três e não a dois, para conseguir uma sonoridade especial em apenas um timbre. No primeiro movimento, especialmente, não há misturas de famílias de instrumentos. Vale a pena ressaltar que o compositor trabalha com as madeiras a três com a finalidade de alcançar unidade tímbrica, sobretudo na primeira parte. As escolhas de instrumentos que caracterizam um aspecto mais moderno são: a utilização do clarinete em mi bemol (requinta) e o uso sofisticado da percussão, especificada para quatro instrumentistas. Como nas obras de compositores da escola polonesa, os instrumentos transpositores são escritos em dó - corne inglês, clarinetes, trompas – vem escritos como soam.

A obra, assim como nas composições sonoristas, apresenta uma bula para explicar os símbolos utilizados ao longo da partitura. Nesta bula estão especificados alguns efeitos, como: *nota mais aguda possível*, *nota mais grave possível*, *grupo melódico legato*, *grupo melódico staccato*, *improvisação seguindo o modelo dado*. A seguir seguem exemplos extraídos da bula da partitura (Exemplo 16)

Exemplo 16 – Marlos Nobre: *Mosaico* (“Densidades”). Bula - exemplos com os símbolos utilizados pelo compositor.



4.2.1 Primeira parte – “Densidades”

O primeiro movimento da obra, “Densidades”, é em forma AB e possui três pontos culminantes. O tempo desta primeira parte é rápido e os períodos de regência são curtos (um segundo, dois segundos, cinco segundos, aproximadamente). A partir da marcação 7 a mínima é igual a 52 e na marcação 51 a mínima é igual a 80.

A introdução do movimento inicia-se com um *cluster* em pianíssimo nas madeiras e um arpejo do mesmo *cluster* no piano e no vibrafone. (Exemplo 17)

Exemplo 17 – M. Nobre: *Mosaico* (“Densidades”). *Cluster* nas madeiras e arpejo no piano e vibrafone

The image displays a musical score for Example 17, titled "Cluster nas madeiras e arpejo no piano e vibrafone". The score is written for a large ensemble, including Piccolo (Pico), Flutes (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. I.), Clarinet I (Cl. I.), Clarinet II (Cl. II.), Clarinet Bass (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), Vibraphone (Vibr.), Triangle (Triang.), T. Tam grave, and Piano (Piano). The score is divided into two measures, labeled 1 and 2, with a time signature of 1/2. Measure 1 features a cluster of notes in the woodwinds (Pico, Fl., Ob., C. I., Cl. I., Cl. II., Cl. B., Fg., C. Fg.) and an arpeggio in the piano and vibraphone. Measure 2 continues the cluster in the woodwinds and the arpeggio in the piano and vibraphone. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mf, mp, L.V., col, T. Tam grave, Ped.).

Na parte A, as madeiras fazem 4 entradas, sucessivamente, fazendo repetições aleatórias. O oboé e o corne inglês fazem a primeira entrada de repetições, o clarinete e clarinete baixo a segunda entrada, o piccolo e a flauta a terceira entrada, o fagote e o

contrafagote a quarta entrada. As sucessivas repetições criam um pano de fundo, uma massa sonora que leva ao primeiro ponto culminante na indicação de número 13. Há uma quinta entrada de repetições aleatórias realizada pelas trompas. A massa sonora continua quando entram os metais realizando notas soltas acentuadas acompanhados da percussão que levam ao segundo ponto culminante (Exemplo 18).

Exemplo 18 - M. Nobre: *Mosaico* (“Densidades”). Notas soltas nos metais.

The image shows a musical score for Example 18, titled "Mosaico" ("Densidades"). The score is for measures 20, 21, 22, and 23. The instruments listed are Legni, Corni, Tbe (Trumpet), Tbo (Trumpet), Tuba, Plat. Gr. (Plateau Grand), T. Tasm med. (Tambourin médium), and G.C. (Glockenspiel). The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc. moreto* (crescendo moreto). There are also articulation marks like accents and slurs. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument.

A partir de então (B) a massa sonora é ainda mais densa, pois todos os grupos orquestrais estão tocando, com especial atenção para a percussão. Há uma cadência de tímpano em fá sustenido, uma sonoridade (grave) característica dos compositores sonoristas. A cadência de percussão leva ao terceiro e último ponto culminante deste movimento. A partir de então o pano de fundo que estava nos metais e nas trompas, passa a ser realizado pelas cordas enquanto as madeiras e os metais realizam entradas rítmicas em grupos distintos, acompanhados pela percussão (Exemplo 19). O compositor começa a diluir o material sonoro até chegar a um pianíssimo nas cordas. A nota lá 5 no agudo da flauta é o elemento de transição para o movimento seguinte.

Exemplo 19 - M. Nobre: *Mosaico* (“Densidades”). Acompanhamento nas

cordas.

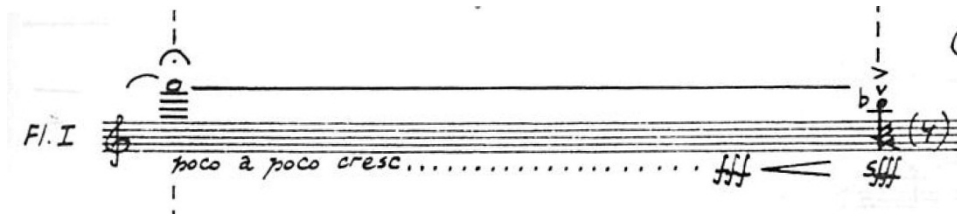
4.2.2 Segunda parte – “Ciclos”

O primeiro movimento, “Densidades” é um movimento que explora os *tuttis*, enquanto que o segundo movimento, “Ciclos”, em andamento lento (colcheia = 52), explora solos em vários instrumentos. O compositor trabalha os efeitos timbrísticos dos instrumentos da orquestra com uma textura menos intensa do que a empregada em “Densidades”. O movimento é em forma ABA.

Na primeira parte (A) os solos são apresentados respectivamente, na flauta, no clarinete em mi bemol (requinta), no oboé, no trompete e no clarinete. O trompete é utilizado com surdina e apresenta uma sonoridade que lembra as madeiras. A parte B inicia a construção para o ponto culminante do movimento. Esta parte é composta por figuras rítmicas em tercinas e posteriormente um ostinato, que aparece uma única vez na obra inteira que leva ao ponto culminante do segundo movimento e que marca o meio da obra como um todo. Na marcação 77 há uma nota curta (passagem de lá para si bemol) que originará a figura de unidade deste movimento (Exemplo 20). O máximo do desenvolvimento da figura se dá nas marcações 107 a 109, que apresenta uma sonoridade tipicamente sonorista (Exemplo 21). O ostinato, das marcações 110 a 117, é outro desenvolvimento desta figura (Exemplo 22). Na parte A’ retornam os solos com frases mais curtas e sobrepostas, finalizando com os acordes

do começo que levam a transição para o movimento seguinte.

Exemplo 20 - Marlos Nobre: *Moisaco* (“Ciclos”). Nota curta.



Exemplo 21 - Marlos Nobre: *Moisaco* (“Ciclos”). Desenvolvimento da nota curta.

Handwritten musical score for Piano, Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vie.), and Cello (Celli). The score shows a complex arrangement of notes and rests, with various dynamics and articulations. The Piano part includes a triplet of eighth notes. The Violins and Viola parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The Cello part has a prominent eighth-note pattern. Dynamics range from *sfz* (sforzando) to *pp* (pianissimo).

Exemplo 22 - Marlos Nobre: *Moisaco* (“Ciclos”). Ostinato

Handwritten musical score for Timpani (Timp.), Xylophone (Xilo.), W.B. Coco, G.C. (colla mazza), and Piano. The score shows a rhythmic ostinato pattern across all instruments. The Timpani part has a crescendo marked 'cresc. poco a poco'. The Xylophone and W.B. Coco parts have a steady eighth-note pattern. The G.C. part has a crescendo marked 'ppp cresc. poco a poco'. The Piano part has a steady eighth-note pattern. Dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *pp* (pianissimo).

4.2.3 Terceira parte – “Jogos”

O terceiro movimento, “Jogos”, é em andamento rápido. Assim como na primeira parte, “Densidades”, as marcações da regência tem curta duração de segundos e a semínima é igual a 132. O título do movimento é uma alusão ao que o compositor realizará ao longo da seção, ou seja, ele joga com o material sonoro através de caixas de repetições aleatórias realizada por diversos instrumentos.

A nota curta empregada no movimento anterior, também é utilizada nesta parte. Há uma introdução na qual o compositor desenvolve a nota curta, na percussão, no piano e nas cordas. Enquanto as madeiras e os metais realizam frases em uníssono. Esta introdução prepara para a primeira improvisação, realizada pela percussão. A improvisação se inicia com tímpano, caixa-clara, tom-toms e bombo (Exemplo 23) posteriormente entram tam-tams, pratos e folhas de zinco. Quando o tímpano para, entram blocos de madeira e chocalhos e na seção final entram congas.

Exemplo 23 – M. Nobre. *Mosaico* (“Jogos”). Improvisação da percussão.

Há uma segunda preparação para as improvisações seguintes, onde o compositor continua desenvolvendo a nota curta, desta vez realiza entradas rítmicas em tercinas nas diferentes famílias de instrumentos. Esta preparação conduz às improvisações dos metais e das madeiras que aparecem na seguinte ordem: nas trompas (marcação 182), nos trombones (marcação 184), nos trompetes (marcação 186) e nas madeiras (marcação 188, exemplo 24).

Exemplo 24 – M. Nobre. *Moisaco* (“Jogos”). Improvisação das madeiras.

The image shows a page of a musical score for woodwinds. At the top, there is a measure number '188' with a vertical line pointing to the start of the section. Above the staves, there is a circled '7' with a plus and minus sign (± 7), indicating a 7-measure rest or improvisation. To the right, there is a '2/4' time signature. The staves are labeled on the left: Picc., Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Cl. I, Cl. II, Cl. B., Fl. III, and C. Fg. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves have trills marked 'tr'. At the bottom of the page, there is a tempo marking: 'tutti rapidissimo e staccatissimo'.

A partir da marcação 190 a percussão começa a participar desta improvisação através das caixas-claras e tom-toms. A partir da marcação 193 há uma sonora improvisação do vibrafone.

Uma passagem (*furioso*) no tímpano conduz à coda final da obra. Estas últimas marcações são rítmicas e o desenvolvimento da nota curta está presente até o final. O compositor intensifica o som e a textura, através da dinâmica, dos registros extremos empregados e da articulação. Material que vai se desenvolvendo até chegar ao final, em um acorde seco.

4.3 ALMEIDA PRADO – *Amém* (1975)

É possível distinguir duas fases na música do compositor Almeida Prado: antes e depois dos quatro anos que estudou na França, entre 1969 e 1973. No Brasil, aluno do nacionalista Guarnieri. Na França, aluno de dois importantes nomes da música contemporânea - Nadia Boulanger e Olivier Messiaen – dois mestres de tendências completamente opostas. Ao voltar para o país de origem, o compositor apresenta uma obra única e refinada como comenta José Maria Neves:

A música composta por Almeida Prado após sua chegada a Paris em 1969 será bem diferente da precedente. A constante busca de novas sonoridades e de nova estruturação formal, a influência da moderna música européia (especialmente da escola polonesa), que é assimilada e se incorpora à linguagem do compositor, levam Almeida Prado a criar obra que mostra-se perfeitamente pessoal, sem necessidade de emprego de recursos aceitos como sinais de modernidade.³⁴

Uma das composições que demonstram esta influência da escola polonesa mencionada por Neves é a obra *Amém* para orquestra de cordas. Do ponto de vista da grafia musical, *Amém* não parece ter influência do *sonorismo*, pois o compositor utiliza uma escrita tradicional, com exceção do trecho mostrado no exemplo 26, quando o compositor se utiliza de uma escrita que possibilita a improvisação em torno de uma nota. Prado não faz uso de bula no início da partitura como em quase todas as obras de influência sonorista. Contudo, alcança uma sonoridade que remete ao sonorismo polonês através de alguns recursos utilizados nas cordas.

A obra, dividida em três partes, ABC resulta de uma derivação entre cada uma dessas partes. A parte A vai do compasso 1 ao 58 e tem uma estrutura que se repete cinco vezes de forma distinta. Esta estrutura é formada sempre por duas partes: a primeira apresenta uma música muito forte e dissonante nos registros agudos, com efeitos distintos a cada uma das cinco aparições. Na segunda há um contraste em *pianíssíssimo* nos registros graves onde as vozes se movimentam como em um choral e terminam sempre em um longo acorde perfeito como se fosse uma fermata.

O início da composição marca a primeira aparição da estrutura. Há um *cluster* nos registros agudos em *fortíssimo* e o coral em *pianíssíssimo* que termina em acorde perfeito de fá maior com a terça no baixo. (Exemplo 25)

³⁴ NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa Ltda, 2008.

Exemplo 25 – A. Prado: *Amém*. Estrutura de repetição, *cluster* nos registros agudos e coral nos registros graves.

Handwritten musical score for 'Amém' by A. Prado. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and a double bass. It features a tempo of 96 and a key signature of one sharp (F#). The title 'Amém' is in a box. The score shows a complex structure of repetition with clusters in the high register and coral in the low register. Dynamics include ff, fff, and ppp. Measure numbers 5 and 10 are circled.

Na segunda aparição *os clusters* nos registros agudos vem com trilos e o coral termina em um acorde de sol maior. A terceira aparição é talvez o trecho mais sonorista da obra com *glissandos* irregulares nos registros agudos das cordas (Exemplo 26).

Exemplo 26 – A. Prado: *Amém*.

Handwritten musical score for 'Amém' by A. Prado, measures 30-35. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and a double bass. It features a tempo of 96 and a key signature of one sharp (F#). The score shows a complex structure of repetition with clusters in the high register and coral in the low register. Dynamics include ff, fff, and ppp. Measure numbers 30 and 35 are circled.

Esses efeitos não são algo herdado dos seus estudos com Nadia Boulanger ou

Messiaen. O coral termina em um acorde perfeito de lá menor. A quarta aparição da estrutura inicia-se com o *cluster* movido em polirritmia nos registros agudos e o coral terminando em um acorde perfeito menor de sol nos registros graves. A quinta aparição da estrutura tem o *cluster* nos registros agudos e termina em um uníssono de ré. Nenhuma vez a parte forte terminou em consonância, o que marca o fim da parte A. Haveria um coral seguindo a lógica da estrutura, no entanto o coral se transforma na parte B da composição.

A segunda parte da obra vai do compasso 59 ao compasso 109. Esta seção está dividida em duas partes, uma polifônica e uma homofônica. Inicia-se com um *cluster* nos registros graves em *pianíssíssimo*, contudo uma melodia começa a desenvolver-se no violoncelo. É perceptível que esta melodia tem origem nos chorais da parte A (Exemplo 27).

Exemplo 27 – A. Prado: *Amém*. Melodia no violoncelo.

No compasso 73 o compositor inicia uma imitação da melodia do violoncelo nas outras vozes, vai do registro grave ao agudo – contrabaixo, viola, segundos violinos, primeiros violinos – as vozes tornam-se totalmente independentes. Uma característica moderna desta peça é a independência das partes do violoncelo e do contrabaixo.

A partir do compasso 89 o contrabaixo executa um pedal de fá, que estará presente até quando no final da obra ele dá a sustentação (executando a fundamental do acorde) ao acorde de si maior que encerra a composição. Interessante notar que a dinâmica dos demais instrumentos neste compasso é forte, enquanto para o

contrabaixo a dinâmica é fortíssimo. A chegada ao fá também marca a parte homofônica da seção B, a melodia está harmonizada e as vozes estão se movimentando no mesmo ritmo. (Exemplo 28)

Exemplo 28 – A. Prado: *Amém*. Chegada à nota fá no grave do contrabaixo e textura homofônica.

No compasso 110 encontra-se o ponto culminante da obra como um todo, aqui inicia-se a parte C da peça. Neste compasso o violino chega a um fá sustenido que conflita com o fá natural executado em nota pedal pelo contrabaixo. A composição irá terminar em um acorde de si maior e ao analisar esta parte percebe-se que o material utilizado é o mesmo quase que o tempo todo: o compositor está formando um acorde de sétima de dominante de si maior. A nota fá sustenido está nos primeiros violinos, a nota mi nos segundos violinos e a nota dó sustenido nos violoncelos. Há duas notas alheias ao acorde, a nota ré nas violas e o pedal em fá natural nos contrabaixos. O compositor utiliza-se dessas notas para dar um caráter dissonante a esta parte, fazendo com que o ouvinte aguarde a consonância final. A partir do compasso 119, há uma expansão rítmica, as notas vão ficando cada vez mais longas. Finalmente, no compasso 138 o contrabaixo chega à nota si e o acorde perfeito maior é completado pelos outros instrumentos. (Exemplo 29)

Ao analisar a composição percebe-se que autor preocupou-se em escrever uma obra acessível às orquestras brasileiras, uma peça de execução relativamente simples. A obra *Amém* lembra que Almeida Prado era uma pessoa religiosa (católico) e que

esta religiosidade teve grande sintonia com o pensamento de Messiaen. Contudo, a influência sonorista está presente em alguns aspectos da obra, principalmente na parte A. Vale a pena lembrar que um dos expoentes máximos do sonorismo, Penderecki, escreveu diversas obras de caráter religioso. O uso dos registros agudos e os efeitos nas cordas, remetem aos compositores sonoristas poloneses.

Exemplo 29 – A. Prado: *Amém*. Final da obra em acorde perfeito de si maior.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, labeled 'Exemplo 29 – A. Prado: Amém. Final da obra em acorde perfeito de si maior.' The score is written on ten staves, grouped into two systems of five staves each. The instruments are labeled on the left: I (Violin I), II (Violin II), VIa (Viola), VC (Violoncello), and Eb (Contrabaixo). The music is in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The first system shows measures 140 to 144, with dynamic markings 'pp' and 'ppp'. The second system shows measures 145 to 149, with dynamic markings 'pppp'. The final measure (149) features a perfect D major chord, which is circled and labeled '145'. The notation includes various note values, rests, and slurs, with some notes marked with 'x' or 'y'.

A parte B com o uso da imitação converte o material musical em um bloco sonoro nos registros graves, a escrita é tradicional, mas a sonoridade remete ao sonorismo polonês. A obra termina em acorde maior, após ter apresentado uma obra completamente dissonante, recurso utilizado por Penderecki em algumas obras, como Polimorphia e Paixão Segundo São Lucas.

5 CONCLUSÃO

O presente estudo discorreu sobre a recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros. Este trabalho explanou sobre o estilo polonês, analisando o contexto histórico que envolveu o surgimento desta vanguarda em um ambiente sob forte influência comunista. Apresentou os expoentes do estilo e as técnicas e efeitos composicionais empregados.

Através das pesquisas realizadas, foi possível perceber que o termo “sonorismo” não era conhecido no meio acadêmico brasileiro. O artigo do compositor Marcos Lucas, único artigo escrito sobre o tema, até então, não utiliza o termo. E, nas entrevistas realizadas com os compositores Marlos Nobre, Edino Krieger e Harry Crawl, referiram-se à música sonorista como “escola polonesa”, “música de Penderecki” e “música de Lutoslawski”. Por estes motivos, esta pesquisa é responsável pela introdução do termo no meio musical brasileiro.

As três hipóteses utilizadas para analisar os meios pelos quais os autores entraram em contato com o estilo polonês de vanguarda, demonstraram-se parcialmente corretas. A primeira hipótese, a de que Koellreutter e Ernest Widmer teriam introduzido o sonorismo no Brasil, mostrou-se incorreta. A segunda, a de que os compositores brasileiros teriam entrado em contato com o estilo ao estudar no exterior, mostrou-se parcialmente correta, pois alguns deles ouviram a música polonesa pela primeira vez ainda no Brasil. A terceira, a de que a passagem de Penderecki pelo Brasil teria servido de motivação para o uso do sonorismo, mostrou-se incorreta. Segundo as pesquisas existem obras brasileiras influenciadas pelo sonorismo anteriores à vinda de Penderecki ao Brasil em 1969. Uma quarta hipótese surgiu nas entrevistas, a de que os compositores brasileiros teriam conhecido o estilo através da veiculação da música sonorista através da Rádio MEC. Marlos Nobre e Edino Krieger mencionaram ter realizado programas de rádio sobre a música polonesa de vanguarda, lembraram que todos os anos recebiam material gravado do Festival Outono de Varsóvia. Percebe-se que a música de vanguarda realizada na Polônia era conhecida e difundida nos meios da música contemporânea mundial.

Foram objeto de análise três obras da produção brasileira com influência sonorista, *Canticum Naturale* de Edino Krieger, *Mosaico* de Marlos Nobre e *Amém* de Almeida Prado. Contudo, ainda existem muitas composições brasileiras que apresentam influência sonorista. A obra *Três Imagens de Nova Friburgo* (1988), de Edino Krieger, é claramente uma composição influenciada pelo estilo polonês. Além de *Mosaico*, Marlos Nobre apresenta outras obras sob influência sonorista,

Ukrimakrinkrin (1964), *Convergências* (1968), *Concerto Breve* (1969), *Biosfera* (1970) e *In Memoriam* (1976). Lindembergue Cardoso apresenta as seguintes composições, *Procissão das carpideiras* (1969), *Extreme* (1971), *Pleorama* (1971), *Reflexões 2* (1974) *Réquiem para o Sol* (1979), *Suiteemdó* (1979), *Relatividade I* (1981). O compositor Cláudio Santoro também apresenta obras de influência polonesa, *Três Abstrações* (1966), *Intermitências I* (1967), *Intermitências II* (1967), *Intermitências III* (1968) e *Interações Asintóticas* (1969). As composições aqui mencionadas carecem de estudo e poderão ser analisadas em pesquisas futuras.

Os fatos históricos e musicais apresentados neste projeto demonstram que ainda há muito a ser pesquisado, estudado e consequentemente descoberto sobre a produção musical dos compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Este trabalho pretendeu realizar um estudo aprofundado para que uma pequena parte desta lacuna fosse preenchida, trazendo ampla visão sobre a música brasileira, um melhor entendimento sobre a cena musical a partir dos anos 1960 e uma compreensão mais detalhada sobre uma parte da obra de compositores como Almeida Prado, Marlos Nobre, Edino Krieger, Lindembergue Cardoso e outros. O presente trabalho abriu caminho para a pesquisa da relação entre a música brasileira e o sonorismo polonês. Não pretende ser um trabalho conclusivo, mas um primeiro estudo acadêmico para que musicólogos e estudiosos da música brasileira e polonesa se interessem pela temática, tendo nesta pesquisa o começo para futuras investigações.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos

LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, v.6, p. 2 -11, setembro 2000.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP. São Paulo, 2008.

MYCIELSKI, Zygmunt. Od samego mieszania herbata nie będzie słodka. **Przegląd Kulturalny**. Warszawa, p. 3-16, abril, 1954.

Entrevistas

CROWL, Harry. **Ópera Sarapalha**. Curitiba/Paraná. 19 maio 2011. Gravado. Entrevista concedida à Semitha Cevallos.

KRIEGER, Edino. **Sonorismo polonês**. Rio de Janeiro/ Rio de Janeiro. 11 fevereiro 2011. Gravado. Entrevista concedida à Semitha Cevallos.

NOBRE, Marlos. **Sonorismo polonês**. Rio de Janeiro/ Rio de Janeiro. 10 fevereiro 2011. Gravado. Entrevista concedida à Semitha Cevallos.

OLIVEIRA, Jamary. Sonorismo polonês. Salvador/ Bahia. 02 junho 2012. Gravado. Entrevista concedida à Semitha Cevallos.

Jornais

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 27/05/1969.

Livros

BARTOLOZZI, Bruno. **New Sounds for woodwind**. London: Oxford University Press, 1982.

CHŁOPICKA, Regina. **Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum: studia nad twórczością wokально-instrumentalną**. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000.

COELHO, João Marcos. **No calor da hora: música de cultura nos anos de chumbo**. São Paulo: Algor Editora, 2008.

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History**. New York: Cambridge University Press, 1997.

- ENCONTROS/DESENCONTROS. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Organizado por Carole Gubernikoff. Rio de Janeiro: Funarte, Uni-Rio, 1996.
- HEGARTY, Paul. *Noise/Music*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2008.
- KACZYŃSKI, Tadeusz. **Rozmowy z Witoldem Lutoslawskim**. Wrocław: Wydawnictwo TAU, 1993.
- KARPIŃSKI, Jakub. **Poland since 1944: A portrait in years**. Colorado: Westview Press, 1995.
- KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa, 2001.
- KOSTRZEWSKA, Hanna. **Sonorystyka**. Poznań: Ars Nova, 1994.
- MALECKA, Teresa. **Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th Century Theatre**. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999.
- MARCO, Tomás. **Marlos Nobre – El sonido del realismo mágico**. Madrid: Fundación Autor, 2005.
- MIRKA, Danuta. **The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki**. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.
- NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa Ltda, 2008.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Abertura e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- TARUSKIN, Richard. **Music in the Late Twentieth Century**. New York: Oxford University Press, 2005.
- THOMAS, Adrian. **Polish Music since Szymanowski**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- TOMASZEWSKI, Mieczysław. **Krzysztof Penderecki i jego muzyka**. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1994.
- VARGAS, Andras Bálint. **Lutoslawski Profile**. United States of America: Chester Music, 1976.
- VIZENTINI, Paulo Fagundes. **A Guerra Fria: O desafio socialista à ordem americana**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- VON ESCHEN, Penny. **Satchmo Blows up the World**. United States of America: First Harvard University Press, 2006.

Partituras

CARDOSO, Lindemberg. **Procissão das Capideiras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001. Orquestra.

KRIEGER, Edino. **Canticum Naturale**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2000. Orquestra.

MESSIAEN, Olivier. **Petites Esquisses D'Oiseaux**. Paris/França: Edições Musicais Alphonse Leduc, 1996. Para piano.

NOBRE, Marlos. **Mosaico**. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition, 2011. Orquestra.

PRADO, Almeida. **Amém**. Manuscrito do compositor. Orquestra.

Teses e Dissertações

GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. 148f. Tese de Doutorado (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2002.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **A utopia no horizonte da música nova**. 202f. Tese, Doutorado – Pós-Graduação em História Social Universidade de São Paulo, 2006.